

روائيو
القرن العشرين

فرانز كافكا

جيمس جويس

إيتالو كالفينو

روبير بنجيه

لورنس داريل

دومنيك رولان

هنري ميلر

اختيار وتقديم

عصام محفوظ

خذ الكتاب مصوراً

دار البيروني
بيروت - لبنان

روائيو القرن العشرين



روائيو القرن العشرين

اختيار وتقديم

عصام محفوظ

دار البيروني

بيروت ـ لبنان

حقوق الطبع محفوظة
لدار البيروني

الطبعة الأولى
٢٠٠٥م

دار البيروني
تلفون: ٧٥٣٩٥٨ ١ ٩٦١
فاكس: ٣٥٢٩٩٨ ١ ٩٦١
ص.ب.: ١١٣/٦١٩٩ ــ بيروت ــ لبنان
بريد إلكتروني: albiruni@inco.com.lb

فهرس الموضوعات

مدخل ٧

- فرانز كافكا: اللغز الإنساني ٩
- جيمس جويس: مغامرة «عوليس» المعاصر ٢٩
- خورخي ـ لوي بورخيس: باعث الرموز الشرقية ٤٧
- فرجينيا وولف: البحث في الداخل الإنساني ٧١
- غونتر غراس: المشاغب العالمي ٨٥
- ألكسندر سولجنتسين: الملحمية الجديدة ٩٩
- كاميليو خوسيه سيلا: الأدب في مواجهة الديكتاتورية ١١٧
- إيتالو كالفينو: «الفانتازيا» الإيطالية ١٣١
- ميخائيل بولغاكوف: أبو المنشقين السوفيات ١٤٥
- أرنست يونغر: أبو المنشقين النازيين ١٥٩
- ليوناردو سياسيا: صائد الإرهاب الدولي ١٨١
- هاينريش بول: الديموقراطية الإنسانية ١٩٥
- خوان كارلوس أونيتي: «سرفانتس» العصر ٢٠٣
- روبير بنجيه: «الرواية الجديدة» ٢١٥
- ماريو فارغاس لوزا: أحلام أميركا الجنوبية ٢٣١
- هنري تروّايا: الخلاسية الأدبية ٢٤٥
- ادواردو مندوزا: المغامرة الواقعية ٢٥٩
- أنطوني بورغيس: عرّاب العنف المعاصر ٢٧١
- لورنس داريل: الروح الإسكندرانية ٢٨٥
- جان ـ ماري لوكليزيو: زواج البر والبحر ٣٠١

• باتريك غرانفيل: «الباروكية» الجديدة ٣٢١
• فرانسواز ساغان: الحب البديل ٣٣٣
• دومينيك رولان: الحياة رواية متكررة ٣٤٥
• نجيب محفوظ: الرواية العربية العالمية ٣٥٩
• ألبير كامو: عبثيّة الحياة ٣٧٩

جديد كبار الراحلين

• ويليام فولكنر: الحادث السوري ٣٨٩
• جون شتاينبك: الحكم العابر لبيبان الرابع ٣٩٣
• هنري ميلر: إلى براندا فينوس ٣٩٥
• أرنست همنغواي: رسائل الانفلات ٣٩٩
• أرسكين كالدويل: قوة الأشياء ٤٠٣
• جيمس بالدوين: الذاكرة السوداء ٤١٣

مدخـــل

عندما انتشـرت نظـرية «مـوت الـرواية»، في منتصف القـرن الفائت، تصدّى الـروائي التشيكي ميلان كانديرا لهذه النظرية بقولـه: «إن الـرواية لا تموت في العالم إلا إذا مات العالم، لأن الـرواية هـي صـورة العالم». ولم يكـن يبالغ، فمَن يستطيع مقاومة رغبة الوقوف أمام مرآة؟

إن الـرواية لا تسمح فقط للقارئ بأن يرى عالمه وعوالم الآخرين، لإشباع حشرية أزلية لدى الإنسان للتعرف إلى الآخر، بل هـي أيضاً تسمح للقارئ عبر المقارنة مع الآخر، أن يرى نفسه بوضوح أكثر، وأن يتعرّف إلى إمكاناته بالتماهي مع بطل الرواية، خاصة عندما يكون البطل في مأزق، وأبطال الرواية هم دائماً في مأزق، فيكتشف، عبر المقارنة، قدرته أو عجزه في مأزق مشابه، أو يكتشف، في حال الاختلاف، تجربة إنسانية جديدة تفتح له أفقاً جديداً. وليس أقدر من الفن الروائي على تجسيد التواصل الإنساني، حسياً وليس نظرياً.

الـرواية حية بحياة المجتمع. كان دويستويفسكي يقول: «كلما لمحت شخصاً يدخل في بيت، كنت أدرك أنني لو تبعته لوقعت على قصة خلف ذلك الباب».

إن حشرية الإنسان إزاء الآخر، سواء كان الآخر «جحيمه»، كما يقول سارتر، أو كان «نعيمه»، كما يقول ستندال، تمنع موت الرواية التي تتجدّد في كل عصر، عبر أبطال جدد، وأساليب جديدة، للتعبير عن مآزق الإنسان المتجددة، فردية أو جماعية.

وإذا كانت الرواية قد كرّست مكانتها الثابتة في مجتمعات القرن التاسع عشر، فإن القرن العشرين شهد تفجرها، عبر وسائل الإيصال المتعددة، فتصدّرت

كل الفنون. ويخطئ من يظن أن الفن السينمائي هو الذي يتصدر الفنون التعبيرية، لأن مادته هي الرواية، وليس هو سوى التجسيد البصري لها. وغالباً ما يخيب التجسيد، فتكون العودة إلى قراءة الرواية باستمتاع أكبر.

هذا عن الرواية، فماذا عن الروائي؟

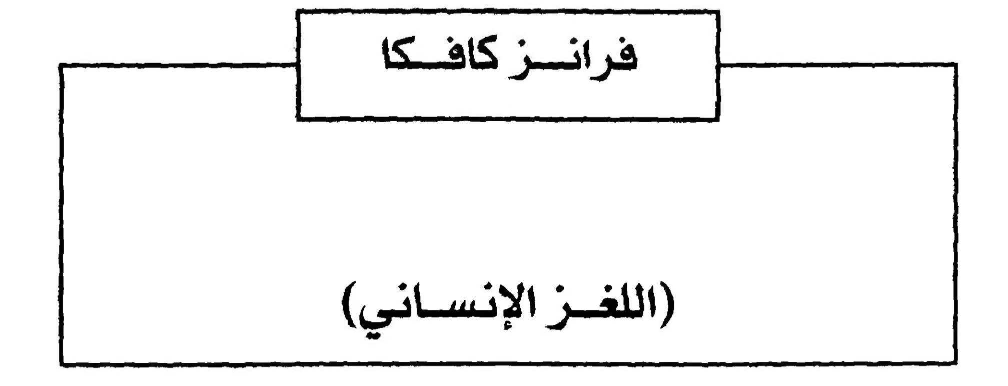
كتب أحد الروائيين عن روائي كبير: «إنه، بعد الله، أكثرنا مخلوقات». وليس ثمة مبالغة، فالشخصية الروائية، عندما تشتهر تنفصل عن خالقها، وأحياناً تصبح أشهر منه، مثل «دون كيشوت» أو «غودو» أو «دون جوان»، أو «شهرزاد»... فنتعامل معها وكأنها عاشت بيننا. نعجب بها أو نكرهها، وننتقدها بمعزل عن مؤلفها. وكما هي مخلوقات الله مختلفة الطبائع والأمزجة كذلك هي مخلوقات الروائي.

وباختلاف المادة الروائية يختلف الروائيون فيتميز أحدهم عن الآخر. من هنا تركيزي، في هذا الكتاب، على شخص الروائي، قدر تركيزي على شخصياته، لأن شخصية الروائي لا تقل إثارة، سيرة وفكراً، عن شخصيات أبطاله.

ولأن القارئ يثق بكلام الروائي عن نفسه أكثر مما بكلام الناقد عنه، حاولت جاهداً أن يكون التعريف بالروائي وفنه عبر حديث الروائي عن نفسه إلى من يحاوره في هذا الشأن.

ولأنه يستحيل التعريف بجميع الروائيين في القرن العشرين، حاولت أن يكون الاختيار للتيارات الروائية المختلفة، بحيث يكون التعريف بأحد ممثلي أي تيار كافياً للتعريف بغالبية ممثليه، مع تركيزي الأكثر على الروائيين الأوروبيين، الذين كان تأثرنا بهم أكثر مما بغيرهم.

ع. م.


فرانـــز كافــكا
(اللغــز الإنســاني)

«أنت تتصور أنك استنفدت كل إمكاناتك،
لكن ها هي قوى جديدة تهرع نحوك، وهذا ما يسمى الحياة»
(كافكا)

التشيكي فرانز كافكا (١٨٨٣-١٩٢٣) الذي منذ إعلان النظام الشيوعي في تشيكوسلوفاكيا لم يدخل أدبه إلى وطنه إلا خلسة (زمن الانتفاضة التشيكية في الستينات التي حسمتها «الستالينية» في ١٩٦٨). والتهمة أن أدب كافكا «هدام» و«منحط».

لكن الأدب الهدام والمنحط يعود إلى مسقطه براغ في احتفال كبير العام ١٩٨٩، فيقام له مهرجان في العاصمة التشيكية ويشارك النقاد والفنانون والكتاب، وتقدم عروض مسرحية مقتبسة من أعمال كافكا الروائية، وصورة على الجدران، ودار النشر الرسمية «أوديون» تشرع في إصدار أعماله الكاملة تباعاً. ويقول مدير «الأوديون» السيد جوزف سيمون: «مكنت البريسترويكا السوفياتية الناس هنا من التعبير عن آرائهم. ونأمل أن نكون على مشارف عصر جديد ترتد فيه الأمور إلى وضعها الطبيعي».

ويقول مدير المهرجان، لوبوي شميث باير: «هناك جيل جديد لم تسنح له فرصة لقراءة كافكا... وها إن كافكا حي بيننا».

وقبل حوالى ربع قرن من البيريسترويكا السوفياتية كان روجيه غارودي، على الصعيد الثقافي، قام بأول خطوة، عندما أطلق صيحته الشهيرة لإعادة النظر في الواقعية الاشتراكية في كتابه «واقعية بلا ضفاف» الذي أصدره حين كان عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي، وتضمن إعادة نظر إيجابية في ثلاثة من الكتاب المدانين واقعياً، أحدهم كان فرانز كافكا. وقدم للكتاب

الشاعر لويس أراغون وكان أيضاً من أعضاء اللجنة المركزية للحزب معتبراً الكتاب حدثاً وبداية أفق جديد في النظر إلى الثقافة. لكن صيحة غارودي، كما انتفاضة الزعيم التشيكي بعد ذلك بسنوات، لم تلقيا سوى الاستنكار وكان على العالم أن ينتظر الانتفاضة السوفياتية البيضاء لتبدأ مرحلة جديدة في النصف الثاني من القرن العشرين.

وإذ نستعيد هنا سيرة هذا الكاتب التي تشبه سيرة باسترناك بعد إعادة الاعتبار أليهما في وطنيهما، نستعيد تفضات الإنسان في سعيه الدائب إلى الحرية التي لا يمكن أن يقف في وجهها طويلاً أي حاجز، وهي سبيل الإنسان إلى تجاوز ذاته باستمرار نحو الآفاق التي تليق بمسعاه إلى التقدم.



أول ما يتبادر إلى الذهن في صدد اضطهاد هذين الكاتبين في بلديهما لآرائهما غير المنسجمة مع رأي السلطات، هذا السؤال: إلى أي حد يمكن وصف الخروج على رأي السلطة بأنه خيانة وطنية وإنسانية، والآراء عرضة دائماً للتغير في اتجاه ما يجب أن يتفق والطبيعة الإنسانية؟ والسؤال هنا يجعلنا نتأكد أنه لا شيء ثابتاً إلا بمقدار ما ينجح على المحك الإنساني. ولا حرية وطنية إذا تعارضت مع الحرية الإنسانية، كما لا تقويم نهائياً للأدب إلا على هذا المحك.

كافكا المحظور

برغم ظهور كتاب روجيه غارودي الشهير «واقعية بلا ضفاف» وكان غارودي عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي، وكان الكتاب آنذاك دفاعاً فذاً عن ثلاثة من أقطاب الأدب الغربي كان النقد الماركسي صنف إنتاجهم في الأدب البورجوازي المرفوض وهم: الشاعر سان ـ جزن برس والرسام بيكاسو والروائي فرانز كافكا، فقد ظل كافكا محظوراً في نظام بلده تشيكوسلوفاكيا. وغارودي لم يطور النظرة الماركسية إلى هذا «الأدب البورجوازي» إلا انطلاقاً من التسهيلات كما قام بها أحد كبار أرثوذكسيي الشيوعية الناقد جورج لوكاش. لذلك فإن لويس أراغون قدم لكتاب غارودي، وكان أيضاً عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي، واصفاً الكتاب بأنه حدث «اعتباراً بما يقوله ـ أي الكتاب ـ واعتباراً بالرجل الذي كتبه ـ أي

غارودي ـ واللحظة التي ظهر فيها ـ منتصف الستينات ـ ولأنه ضمان للمستقبل، فهذا الكتاب نهاية المطاف وبداية انطلاقة، لأنه يحطم أشياء ويفتح الباب لغيرها: فهو في آن رفض وفتح».

وبرغم كلام أراغون عن الكتاب، وبرغم ما قاله غارودي فيه (وكلاهما من موقع المسؤولية الحزبية) ظل كافكا محرماً في بلده، فلماذا؟

الجواب لا ينحصر فقط بأدب كافكا، بل بكل الكتاب الذين يصب إنتاجهم، بحسب نظرية الواقعية الاشتراكية، في الأدب الانحطاطي، بل كان كافكا وصف نفسه بأنه «بورجوازي صغير مترد في تشاؤمية ناخرة كالسوس» وخوفاً من عدوى هذه التشاؤمية التي لا تتفق مع التفاؤل بحتمية المستقبل الإنساني منع في بلده، كما في سائر البلدان الاشتراكية.

وإذا لنا أن نعيد النظر اليوم في نتاج كافكا، نستعيد تشريح روجيه غارودي له قبل حوالى ربع قرن.

يعرف القراء بأن كافكا ظل إنتاجه إلى وقت قريب لغزاً قابلاً لكل التفسيرات: منهم من تصوره أحد آخر أنبياء إسرائيل، ومنهم من تعرف في شخصه إلى تمزقات روح تسعى إلى الخلاص فأراد أن يقوده إلى الهداية، ومنهم من وضعه في صف تلاميذ كارل بارت، ومنهم من أدرج أدبه في اللاهوتية السلبية. وفي المقابل شاءت الوجودية أن تجعل هذا الأدب في مستوى العبثية وفي إطار القلق الطاغي لدى هايدغر. أما أخصائيو التحليل النفسي فقد أغرتهم «رسالة إلى الأب» التي كتبها كافكا في شبابه فاعتقدوا أنهم اكتشفوا في شخصه نموذجاً لعقدة «أوديب»، بل إن الطب خاض معركة تفسير بعض أعماله الروائية خاصة «التحول» و«القضية» من وجهة طبية، ففسر الدافع إلى كتابة الروايتين مرض التدرن الرئوي الذي أصاب كافكا. ومعروف أن كافكا أصابه السل بدءاً من العام ١٩١٧، والتفسيرات الطبية تعود إلى ١٩١٢ و١٩١٤، فكيف يرى روجيه غارودي الماركسي إلى هذا الأدب في نصه المهم الذي أشرنا إليه؟

يرى غارودي أن أعمال كافكا تتضمن بعض الوقفات الدينية، وأن وضعه الطبقي ساهم في الحد من أفقه الثوري، وأن إحساسه بالوجود قد يكون قريباً إلى إحساس كيركغارد والجيل الثاني من الوجوديين.

لكن أعماله ـ يضيف غارودي ـ لا يمكن أن تكون مجرد تعبير مصور لهذا الرأي أو ذاك. أعماله أسطورة موحية، أي صورة للحياة تضم السماء والأرض في وحدة متناغمة، صورة الحياة بكل أبعادها، الأسرة والزواج والمهنة والدين والمدينة بكل متاهاتها وآلاتها ومكاتبها، وأوهامها ومؤسساتها الراسخة، بروائعها الإبداعية وبعاداتها اليومية.

ويغرق الإنسان في أنحاء هذا العالم، فيتيه في اللاإنساني، ويدمج دمجاً في براغي آلة حاسمة كل ما فيها مدروس ومحسوب.

وفي هذا العالم المجرد من أي تعريف به والمنظم في تسلسل هرمي للمراتب الاجتماعية، يعيش الإنسان مسلوباً مزاياه الفردية، ويتحول إلى مجرد أداة خيالية بائسة، عارية من مقومات الشخصية. ذلك هو عالم رأس المال الذي يتكشف بجلاء طابعه اللاإنساني من خلال النظم البالية الطاحنة التي تقوم عليها الامبراطورية النمساوية ـ المجرية ـ المحتضرة.

ثم يقول غارودي إن الالتحام بين الإبداع الشعري والحياة لا ينشأ فقط من هذين العنصرين، بل ينشأ من توليدهما وتعبيرهما عن ردود الأفعال ذاتها. عندما يخوض المرء معركة لا يعرف نتيجتها، يواجه مجتمعاً يطرح قضية الخاص والعام في شكل مؤلم. وعلى هذا كان كافكا ـ بحسب غارودي ـ يجاهد من أجل إدراكه في شموله ومن أجل اكتشاف مغزى الحياة والتعرف إلى دوره كرسول مزود «توكيلاً لم يعطه إياه أحد»، كما يقول كافكا في يومياته. وهكذا تتداخل وتترادف وتتصادم لحظتا التمرد والإيمان ولحظتا السخرية والتساؤل.

وعالم كافكا، أي العالم المحيط به وعالمنا الداخلي، ليسا سوى واحد، وعندما يكلمنا هو عن عالم آخر، يحرص دائماً على أن نفهم في الوقت نفسه أن ذلك العالم الآخر يوجد في عالمنا بل إنه عالمنا نفسه، ذلك أن عالم الإنسان يشمل أيضاً كل ما يتحداه وكل ما نفتقده فيه.

إن نفي العالم لحظة من لحظات العالم، وكافكا نفسه من عناصر هذا النفي. ويقول كافكا في «يومياته»: «لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه، وهو أقرب العصور إليّ، وكان الأجدر أن أضطلع بمهمة تمثيله لا

بمهمة محاربته. لم أرث عنه لا الإيجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التي تتحول إلى إيجابية... لست سوى بداية أو نهاية».

وهنا يقول غارودي إن كافكا ليس يائساً ولكنه شاهد على عصره، وليس ثورياً ولكنه يفتح العيون. إن أعماله الأدبية تعبر عن موقفه من العالم. ليست مجرد صورة منقولة ومتواكلة، كما ليست نبوءة تسرف في الخيال، ولا تريد أعماله تفسيراً للعالم، كما لا تريد أيضاً أن تغيره تكتفي بالإفصاح عن قصوره وتدعو إلى تخطيه وإلى تجاوزه.

ومتابعة لهذه الحركة الجدلية الداخلية لأعمال كافكا، يقول غارودي إنها أعمال كفاح ضد الغربة في صميم الغربة نفسها، وبعبارة أخرى رأي سبينوزا: إنه وعي الغربة مصحوباً بجهل أسبابها ووسائل التغلب عليها.

فما الإيجابي أو التقدمي في هذا التعبير السلبي، أو ما الذي يجعل حظر مثل هذه الأعمال الأدبية لا يساعد على التقدم، بل على التخلف؟ عن هذا السؤال كتب غارودي جواباً:

كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم. من هنا تترتب نتيجتان: لا يوجد أبداً أي فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز ومستقل عنه، وتعريف الواقعية معقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنساني في صميم الواقع، بوصفه خميرة الواقع.

ويضيف: في إمكاننا استخلاص معايير الواقعية العظيمة من ستندال وبلزاك، ومن كوربيه وريبين، من تولستوي ومارتان دي غار، ومن غوركي وماياكوفسكي. وإذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا وسان ـ جون برس وبيكاسو، فما العمل؟ هل يتعين علينا إقصاؤهم عن الواقعية، أي عن الفن! أو هل يتعينَ علينا أن نوسع ونمد تعريف الواقعية وأن نكشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا، إلى ما يسمح لنا بضم هذه الإسهامات الجديدة إلى تراث الماضي؟

الواقعية في الفن، بحسب غارودي، هي الوعي للمشاركة خلقاً وتجديداً للإنسان لنفسه باستمرار، بما أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية.

إن الواقعية لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في شموله وأن يرسم خط السهر التاريخي لمرحلة معينة أو لشعب معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل، فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان. فمن الممكن أن يكون العمل الخلاق شهادة جزئية للغاية بل ذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة معينة، ومع ذلك من الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة.

وهنا يقول غارودي: لا تنكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفني. بالقضية الأساسية في المادية الفلسفية وفي الواقعية الفنية إن الوعي لا يحدد الحياة بل إن الحياة هي التي تحدد الوعي. فليس الوعي ليس إلا الكائن الواعي، من هنا إن المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض ضرورة الحتمية الآلية في العلاقة بين الوعي والحياة. ومن السخف أن نستنتج مفهوم أي إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي: كان ماركس، من حيث أصوله الطبقية، بورجوازياً صغيراً، وانغلز ينتمي إلى طبقة البورجوازية الكبيرة، ومع ذلك لا يمت تصورهما للعالم إلى مفهوم طبقتيهما للعالم.

لقد حذرنا ماركس من كل مفهوم آلي وغير جدلي للعلاقة بين البناء التحتي والهيكل العلوي، ومن هنا يفتح لنا الطريق لندرك أن العمل الخلاق في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملاً منحطاً، وهذه الجدلية المعقدة في علاقات العمل الإبداعي بالواقع وبالحياة هي الموضوع الأساسي لعلم الجمال الماركسي.

إن واقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير، واقعية ملحمية وواقعية «بروميثوسية».

لكن ماذا عن الاغتراب الواقعي؟

الاغتراب الكافكاوي

ما هو الاغتراب الكافكاوي؟ إن كافكا الذي يطلع على العالم مع طلوع الحرب العالمية يهودي تشيكي يشعر أنه مسحوق مرتين: من يهوديته التي يرفضها، ولا يستطيع التخلص منها، ومن النظام الرأسمالي الذي يرفضه ولا يستطيع تغييره، لكنه رافض ومرفوض معاً في عالمه. وكلما ازداد شوقه إلى الشعور بالمصالحة بين

كيانه والكيان القائم يزداد كشفاً لاستحالة مثل هذه المصالحة ما يجعله يعيش كابوساً مزدوجاً: كابوساً ذاتياً وكابوساً خارجياً. وبقدر اقترابه من معرفة حدود جدران هذا الكابوس، تزداد تلك الجدران إطباقاً عليه.

وتكاد قصة قصيرة بعنوان «الأحراج المتأججة» من مجموعة «سور الصين» تختصر الاغتراب الكافكاوي. ففي القصة يقول: «وقعت في أحراج معقدة متشابكة، لا مخرج منها، كنت أجول في هدوء وأنا مستغرق في التفكير، وإذا بي أقع فجأة فتحاصرني الأحراج من كل جانب، سقطت في أسرها، وضعت».

ويحاول عبثاً البحث عن مفتاح، وباختصار إنه كفاح ضد الغربة في صميم الغربة نفسها. أو كما يقول سبينوزا: إنه وعي الغربة مصحوباً بجهل أسبابها ووسائل التغلب عليها.

تختلف الكافكاوية عن الوجودية كاختلاف فكرة كافكا عن فكرة كيركغارد أبي الوجودية. فكيركغارد يحسم مسألة المبادرة الإنسانية بمواجهة هذه المسألة على النحو الآتي: إما أن ينعم جمالياً بالوجود، وإما أن يخوض تجربة أخلاقية، (وتلك خلاصة كتاب «القاضي» الذي تبدل عنوانه في الترجمة الفرنسية فصار «إما... وإما...»). وجواب كافكا عن ذلك واضح: إن طرح القضية على هذا الشكل خاطئ. ذلك أن مثل هذا الطرح يقسم ما هو موحد، ويقول كافكا: «هذه المعضلة لا وجود لها إلا في عقل كيكرغارد والحق أننا لا نتوصل إلى التمتع جمالياً بالوجود إلا من خلال تجربة أخلاقية، وبلا غرور».

كان كافكا، أكثر تمسكاً بالتاريخ من كيركغارد فلم يعتبر أن النظام القائم نظام أبدي وتالياً أي نظام إنساني آخر يبدو مستحيلاً، يقول: «نحن أضعف من أن نعترف في كل لحظة بهذا النظام الحقيقي، لكنه موجود - أو بالأحرى ممكن - والحقيقة واضحة في كل مكان، وهي تخترق ثغرات هذا الواقع المزعوم».

لكنه الآن في الحاضر، أي في هذا الواقع المزعوم. هذا الواقع الذي يواجهه بطل «القضية» السيد «ك». فإذا به يرى القائمين بأكثر الأعمال اتساماً بالطابع الرسمي ليسوا، في وسط عالم الغربة، سوى دمى، ابتداء بالقاضي وانتهاء بالجلاد، وهم ممثلون من الدرجة الثانية. ورسم كافكا للشخصين المكلفين

تنفيذ الإعدام ملامح مهرجي مسرح السيرك في براغ. فيقول السيد «ك» في نفسه: «ارسلوا إلي ممثلين قدامى. إنهم يريدون التخلص مني بأبخس ثمن». سألهما: «في أي مسرح تعملان؟» فتساءل أحدهما: «مسرح؟» والتفت نحو زميله يستشيره فتصرف الآخر كأنه أبكم يحاول التغلب على عصيان لسانه. وقال السيد «ك» في نفسه: «لعلهم غير مدربين على الإجابة عن الأسئلة». وحافظ أندريه جيد في اقتباسه رواية كافكا وتحويلها مسرحية، على النهاية كما وضعها كافكا لـ«القضية» فيتم تنفيذ حكم الإعدام بالسكين، بعد أن يحذف جيد عبارة السيد «ك»: «ها أنا أموت ككلب»، بينما يتصور أورسون ويلز نهاية أخرى، فيستبدل بالسكين الديناميت.

- «آه انظر ماذا يفعلون به. شيء غريب».

ويقول السيد:

- «تعالي يا عزيزتي، هذه قضية من قضايا العدالة، لا تعنينا».

وبطل «القضية» - أو «المحاكمة» - هو من الوجهة الاجتماعية موظف مستقيم وبورجوازي محترم واستقراره مضمون في عالم تحدده أبعاد النظام القائم.

على أنه يسأل ذات يوم وهو يمارس حياته العادية التي يوفرها له الوضع المألوف، عن شرعية وجوده، وعن الغاية التي تسوغ هذا الوجود. وهكذا ظهر شدخ عميق في حياته، ولن يكف هذا الشدخ عن الاتساع ليتحول إلى هوة سحيقة كلما أعاد النظر في الواقع المحيط.

أصبح متهماً في ذلك العالم وصدرت الأحكام الخفية في سراديب، على لسان قضاة لا يراهم أحد، فلا يصل منطوقها أبداً إلى المتهم.

وبطل «القضية» كان مزوّداً بعض السلطات في هذا العالم الزائف المنسلخ، ترساً في القدر البيروقراطي الذي يسحق الإنسان، إلا أنه كان يحمل تفويضاً من عالم آخر. من العالم الحقيقي. وهذا التفويض لم تمنحه إياه أية سلطة معروفة، وهو متهم ومذنب لأنه رسول عاجز عن إثبات مصدر الرسالة التي جاء بها.

أثر الاغتراب الكافكاوي في أدبنا

في الخمسينات والستينات كانت الوجودية هي التيار الساحق في الرواية، ونشأ على هامش التيار الواقعي.

وبقدر ما كان التيار الواقعي في المفهوم الاشتراكي يفقد رونقه عبر نتائج الصدام العكسية بين النظرية والتطبيق، بين الشعار والممارسة بين الغاية والوسيلة، كان التيار الوجودي يشق الطريق في مختلف وسائل التعبير، في مجال الرواية خاصة. وكان غريباً بعض الشيء من مجلة «الآداب» التي كانت تحضن التيار الأدبي القومي الطليعي، أن تتصدر نشر المفهوم الوجودي عبر ممثله الأبرز جان بول سارتر.

وإذا عرفنا أن الوجودية في أوروبا الرأسمالية، كما يقول بلنوف أحد ممثليها، في كتاب «فلسفة الوجودية»، نشأت «في الزمن اليائس بعد الحرب العالمية الأولى مع كل شعور عدم الضمان الذي استبد آنذاك بالإنسان، وهي تحمل في ذاتها بوضوح آثار كل هذه الهزات المحيقة... كما أن انتشارها مجدداً بعد الحرب العالمية الثانية يدين نتائج التصدع التاريخي الشامل لكل عالمنا الفكري حتى الآن».

إذا عرفنا ذلك، استطعنا أن نفهم لماذا يقول مترجما كتاب سارتر «المذهب المادي والثورة» في ١٩٦٠، في المقدمة، وكأنهما يقرران أمراً واقعاً: «إن العقل البشري لا يستطيع أن يفسر ويبرر ويعقل كل شيء».

كذلك استطعنا أن نفهم لماذا يبرر الطيب تيزيني هذه الظاهرة ويدينها في وقت واحد، في كتاب «حول مشكلات الثورة الثقافية في العالم الثالث» فيقول:

«والحقيقة إن دخول ظاهرة فكرية تمثل وتعكس واقعاً اجتماعياً فكرياً متقدماً (أوروبا) إلى واقع (عربي) متخلف اجتماعياً وفكرياً، يمكن فهمه واستيعابه من خلال الحقيقة الآتية:

إن «الاغتراب» الذي واجهه الإنسان في المجتمعات الرأسمالية المتطورة، يحمل في ذاته طموحاً مماثلاً للطموح الذي يحمله واقع الاغتراب المواجه للإنسان العربي في نقطة واحدة أساسية هي إخضاع ذلك الإنسان إخضاعاً شاملاً لعلاقات اجتماعية مسدودة الآفاق المستقبلية».

وتيزيني يبرر ويدين الماركسية وإن بتفهم وتعاطف أكبر.

كما نفهم، بعد ذلك، عبر تتالي الخيبات السياسية لماذا انتشر كتاب «اللامنتمي» للناقد الإنكليزي كولن ولسن في صفوف المثقفين العرب، المتسكعين على أرصفة بيروت، حاملين المرارة والخيبة فأعيد طبعه مرتين خلال

سنة واحدة ثم توالت الطبعات في الستينات. والكتاب دراسة في البطل الوجودي وكلمة «اللامنتمي» ليست الترجمة الدقيقة لعنوان الكتاب، إلا أن العنوان العربي كان له وقع السحر لدى هؤلاء المثقفين بعد نكسة حزيران.

وهكذا من الاغتراب الوجودي، إلى الاغتراب السوريالي إلى الاغتراب الكافكاوي كان المثقف العربي ينتقل من اغتراب إلى آخر بدءاً بالاغتراب الماركسي الذي لم يحظ من اهتمام المثقف العربي إلا بالقدر الذي كان يحوله من اغتراب طبقي إلى اغتراب فردي، لأن ثوراتنا كانت ولا تزال ثورات أفراد لا ثورات جماعات؟

وإذا كانت الاغترابات السابقة نالت نصيبها من المعالجة أسباباً ونتائج، فإن الاغتراب الكافكاوي الذي دخل حيياً النتاج العربي مع القمع البوليسي في الأنظمة العربية، لم يوفه أحد قسطه.

كانت الاغترابات السابقة تجسدت في نتاج المبدعين العرب الذين رافقوا الآمال وخيبات الآمال للقشعريرة الثورية منذ الصدمة الأولى (١٩٤٨) إلى النكسة الأولى (٩٦٧)، إلى المراوحة الحاضرة تحت ثقل الشعور بالعجز لحركة التحرر الوطني العربي عن مقاومة الشروط الامبريالية وأداتها العسكرية في المنطقة. وإذا كانت هذه الاغترابات دخلت تاريخ النقد العربي الحديث فإن الاغتراب الكافكاوي لا يزال غير مفهوم فلم يدخل كتعبير عن الاغتراب بقدر ما دخل كتعبير عن الكابوس.

وهنا يجب القول إن هنري حاماتي كان أول من لاحظ ذلك في أواخر الستينات، حين كانت الموجة العربية البوليسية راحت تمتد إلى بيروت، بعد عام من النكسة، نكسة حزيران حيث، كما يقول محمد الماغوط، ضحكنا وبكينا كل ضحكنا وبكائنا مرة واحدة.

ويكتب هنري حاماتي في «ملحق النهار» مقالاً مطولاً يتهم فيه بطل مسرحيتي «الزنزلخت» بأنه «ماركسي يائس مترهل عاجز وضعيف».

لكنه يضيف: «إن بطل عصام محفوظ إنساني مثل بطل كافكا هو كل إنسان، هو مأساة عامة يعيشها الإنسان في ظل الأنظمة التي تضغط حريته وهو الإنسان الباحث عن باب للخروج كبطل كافكا الضائع في أروقة بناء العدل».

وأصرف النظر عن صدق التحليل إلا أنني، حين قرأت تلميحاً مشابهاً إلى بطل مسرحيتي في كتاب عن المسرح العربي صدر بالفرنسية في إشراف منظمة الأونيسكو، أخذني الاهتمام بكافكا وكنت حتى ذلك الحين أعرف عن حياته ونتاجه القليل القليل. فوجدت أن دار العلم للملايين التي سبق أن نشرت «اللامنتمي» نشرت بعض رواياته.

ثم تولت دور النشر القاهرية ترجمة أعمال كافكا، وخاصة «دار الهلال» في إشراف أحمد بهاء الدين ورجاء النقاش، مبررة الاختيار العام ١٩٧٠، بقولها: «إن البلاد الاشتراكية كانت تفرض حظراً على نشر نتاجه، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تحولاً كاملاً في النظرة الاشتراكية إلى أدب كافكا».

مقال هنري حاماتي كان أول دراسة نقدية تحاول إظهار تأثير كافكا في نتاج عربي. ولاحظت أنا بعد ذلك في مقالاتي النقدية ملامح هذا التأثير في بعض النتاج العربي القصصي اللاحق، في أعمال زكريا تامر بدءاً بمجموعته «الرعد» العام ١٩٨٠ أيضاً.

وإذا الرمزية الكافكاوية لدى زكريا تامر في غالبية قصصه القصيرة، ولدى الياس خوري في روايته «أبواب المدينة» عبر الترميز الشرقي ممزوجاً بالرعب الكافكاوي العبثي، فإنها لدى المصري صنع الله إبراهيم في «اللجنة» آخر رواياته، ترتبط مباشرة بالسرد الكافكاوي، لكن مع إبدال رمز النظام لدى كافكا، فالسلطة هنا، تتجسد في شخص اسمه «الدكتور» وهو في كل مكان، في كل العواصم العربية. وإذا شخصيات تامر كشخصيات كافكا، تجد نفسها فجأة في فخ الكابوس دون أن تدري لماذا، فإن بطلي خوري وصنع الله يبحثان بنفسيهما عن هذا الفخ الذي سيقعان فيه.

وإذا بطل «الزنزلخت» أكثر كافكاوية، من حيث الوضع العبثي المفاجئ، فإنه يشارك الشخصيات العربية الأخرى في عدم القدرة على فهم الكابوس أو الخروج منه.

الشكل الكابوسي

إلا أن المشترك لدى الجميع، هو «الكابوس»، وليس موضوع الاغتراب، وإن كان الاغتراب هنا يصير شرطاً من شروط الكابوس.

اختراع الشكل الكابوسي

خلق كافكا هذا الشكل نتيجة تمزق وصراع داخلي عنيفين لأن كافكا الشخص، كما يقول روجيه غارودي «كان ممزقاً بين مهنته في النهار، التي تحوله إلى أداة في جهاز ميت، وبين ميله في الليل إلى عمل واع يؤرقه ويدوخه ويبدع فيه بالمادة التي حصل عليها من كوابيس الحياة».

فالشكل الكابوسي ليس اختراعاً بقدر ما هو انعكاس موضوعي. وكافكا كان يعي جيداً ذلك، ففي ردّه على اشميد، الذي يقول عن كافكا بأنه يضفي جواً غريباً على الأحداث اليومية، يقول كافكا: «هذا خطأ كبير، فالأحداث اليومية في ذاتها أشياء خارقة ومهمتي تقتصر على توصيلها».

إن نظام الغربة المميز للرأسمالية هو، كما يشرح كافكا ليانوش، نظام لا يتولد من الناس ولكن من المجتمع الرأسمالي ذاته، قائلاً: «الرأسمالية نظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل، ومن أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى. فكل شيء هنا يخضع لتدرج هرمي صارم ويرسف في قيود حديدية. إن الرأسمالية وضع مادي ومعنوي أيضاً».

لذلك لا نستغرب أن نسمع بطل «القضية» يقول: «أنا لا أتكلم عن نفسي وإنما أتكلم من أجلهم». أو على لسان بطل «سور الصين»: «إني أتكلم باسم الجموع الغفيرة». أو أن يلتف حول بطل «القلعة» كل أهل القرية برغم كل عوامل الخوف والشك التي يثيرها في نفوسهم. وفي الصفحة الأخيرة من «القضية»، لحظة تنفيذ الحكم في «جوزف ك.» تفتح نافذة «كما لو كانت ضوءاً متدفقاً». ويومئ رجل إلى المحكوم عليه. وهنا يسأل كافكا: «من كان هذا الرجل؟ هل كان يريد أن يساعده؟ هل كان وحده؟ أو كان نحن جميعاً؟».

يرفض كافكا الأوضاع التي تملي عليه أن يكون مجرد شيء ويأبى الأوضاع التي تحكم عليه بالغربة. وهو لا يقبل أن يكون مثل «أودراديك»، أي إنساناً آلياً وسخيفاً، بل يطالب بكل الأبعاد الإنسانية للحياة. إنه رجل على غرار «جوزف ك.». في «القضية» أو من طراز موظف المساحة في «القلعة»: «لا تثنيه العقبات ولو ظلت تتراكم أمامه إلى الأبد.

إنــه إنســان مصــرّ عــلى إيضــاح الغايــات النهائــية، ولا يقــبل الحكــم عــلى الأشخاص وعلى المؤسسات وعلى تصرفاته هو نفسه بالمعايير التقليدية المألوفة بل يرى لزاماً أن يواجهها بالغايات النهائية.

إنه إنسان لا يتراجع ولا يعتبر يأسه من الأوضاع الراهنة مسوغاً للإذعان. إنه يبحث عن مغزى كل شيء بإيمان لا يتزعزع بإمكان قيام وجود عادل ونقي متمشياً مع الشريعة العظمى للبشر، ومتفقاً دائماً مع السعي إلى الصحة والعظمة والحياة.

كافكا الفارس المتمرس بالتجديف والسباحة، لا يبحث عن الجانب المظلم في الحياة وهو يعلن في «اليوميات» الإنسان الرائع الذي تأصلت جذوره في الوجود والمواطن الحقيقي فيقول: «لا تيأس حتى مما أنت غير يائس منه. أنت تتصور أنك وصلت إلى نهاية إمكاناتك، لكن ها هي قوى جديدة، تهرع نحوك. وهذا هو ما يسمى الحياة...

عرّض نفسك للأمطار ودعِ السهام الفولاذية تخترق جسدك. لكن ابق مكانك برغم كل شيء. إبق واقفاً فلا بد أن تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود».

فما هي الشمس التي يشير إليها كافكا؟

إنها بالتأكيد شمس العدالة أو شمس الحقيقة.

وكافكا نقيض للساحر لا يحول الكوخ إلى قصر أو الأسمال إلى ملابس أميرة، بل يجري التحولات في الاتجاه العكسي. فعندما تواجه الأوهام البراقة بتسويغ غاية وجودها، تتمزق وتتهاوى وتكشف بعريها عن حقيقة بائسة تبعث على القلق. وعندئذ يتخذ هذا العالم مسالك خيالية وكان في تصورنا عالماً حقيقياً.

وينقل يانوش في كتابه «كافكا قال لي» رأي كافكا في رواية «القضية»: «القضية عبارة عن شبح ظهر في الليل. وليست سوى إدراك للانتصار المحقق ضد الشبح، من هنا فهي تأكيد للانتصار...».

إن الانصهار الرائع بين المعنى المقصود والحقيقة الإنسانية والشكل يعبر عن وضوح رؤية كافكا للعالم المحيط به بكل أساطيره المقننة، حيث الإنسان يهيم وحده في المتاهات المقفرة لعالم تزدهر فيه عمليات التحريف الساحر والمهين للقانون.

قدم إلينا كافكا نماذج صارخة لعبث الحياة عندما تفتقر إلى قانون. فالقانون بوصفه مبدأ داخلياً حياً قادراً على التحكم في الوجود الإنساني الحقيقي، حجبه جهاز بشع قوامه المجتمع والدولة والكهانة.

وتتمثل ملحمة كافكا بمحاولة الكشف عن مغزى الحياة المفتقد والمنزوي في غياهب النسيان، من خلال تجاوز النظام الاجتماعي والديني الزائف الذي يحاول أن يبدو كنظام إنساني.

هذا هو التفسير الحقيقي لجوهر الفكر الكافكاوي. وهو كما نرى النقيض مما وصلنا عبر الآلة الإعلامية الغربية الرأسمالية الواسعة التي حاولت أن تظهره كطرفة كابوسية مرضية تستحق التفرج والتسلية أو مادة ممتازة للتحليل النفسي.

كان والده في نظره صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذي يدفع إلى الإحساس بالغربة. ويذكر ناشره ماكس برود أن كافكا أسرَّ إليه ذات يوم أنه ينوي أن يتخذ لكل أعماله عنوان «محاولة للهروب من دائرة الأب»، ومن السخف أن تعتبر أعماله مجرد وثائق للتحليل النفسي، كما يقول غارودي، لأن كل شيء يتم على صعيد الوعي التام الواضح، على عكس ما يحدث في «عقدة أوديب»، ولأن دائرة الأب تعبر عند كافكا عن الطريقة التي عاش بها لمدة طويلة علاقات الانسلاخ الاجتماعي والديني. ووقف مع العمال في شركة أبيه ضد مصالح والده.

وفي قصة «المصابيح الجديدة» حاول كافكا أن يرمز إلى الفاصل الجذري بين عالم «الطبقات العليا» و«الطبقات الدنيا» واعتمد في ذلك على فكرة التعارض الطبقي. فالمتكلم باسم «الإدارة» لا يراه أحد ويعمد إلى تمييع المسؤوليات بين عدد كبير من «الوسطاء» حتى يصبح من المستحيل التعرف إلى المسؤول عن تدمير الحياة في جهاز القهر العام الذي لا يعلم أحد اسمه.

وكان الكاتب هازيك المعاصر له وابن وطنه يفجر في الوقت نفسه الجانب القبيح والبشع المتخفي وراء المؤسسات والبشر، عبر الخدع والحيل في رواية «الجندي شفايك الشجاع» التي سبق أن اقتبسها جلال خوري للمسرح اللبناني بعنوان «جحا».

وعلى نقيض رأي فلوبير لا يعتبر كافكا الفن غاية، لأنه مكرس من أجل واقع ومن أجل حقيقة أسمى، ولا يكتسب الفن أي معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ومع الكائن الأصيل، وإلا بوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية. لأن مهمة الفن هي تغيير الإطارات التقليدية للحياة، للفت الأنظار، من خلال التشققات والشدوخ، إلى حقيقة أسمى أو الدعوة إليها أو بثّ الأمل في قيامها. وكتب في أقواله المأثورة: «إن الفن هو أن تبهر أنظارنا الحقيقة، فليس هناك ضوء حقيقي إلا الضوء الساقط على الوجه القبيح المتراجع... الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها. وموهبته في البحث، في الفراغ المظلم عن مكان لم يعرف من قبل، فنحجز فيه بقوة أشعة الضوء».

ولهذا مخاطره، وفي كتابه عن كافكا يذكر ماكس برود هذا الكلام: «ما إن يظهر شخص يحمل معه شيئاً أصيلاً حتى يقال له: يجب أن تتقبل العالم كما هو، بدلاً من أن يقال له: ليكن العالم كما تريد. فأنا متمسك بالأصالة ولن أتخلى عنها لإرضاء الناس».

ونحن لا نستطيع أن نفسر «القضية» إنها قصة ترمز إلى العجز الجذري عند الإنسان وإلى انتفاء فاعلية مبادراته وجهوده.

يتمثل مركز الثقل عند كافكا بالإنسان دائماً وحياته وفي ذلك أيضاً رغبته في تجاوز حدودها.

وأقدس شيء عنده في كل الأحوال نضال الإنسان، ويقول في «يومياته»: «مهما كان مدى بؤس أعماقي، وحتى لو افترضنا أني أبأس إنسان في هذا العالم، فلا بد أن أسعى للوصول إلى الأحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه الوسائل إلا إلى شيء واحد هو اليأس ليس غير سفسطة بحتة».

وأكد كافكا هذا الجانب بإصرار وقوة عندما أصبح على مشارف الموت فقال: «ليس عندي أي مطمح لإدانة هذا العصر».

وفي «اليوميات» أيضاً يعرّف مهمته كاتباً أنها «البحث عن السعادة». ولذا فهو يكشف لنا ويوضح بنظرة جديدة الجوانب الرائعة في الحياة: «من الممكن أن نتصور تماماً أن تنتشر روعة الحياة حول كل شخص ولكنها محتجبة بعيداً في

الأعماق اللامرئية. هذه الحياة هناك، دون أن تكون جامحة أو معادية أو صماء. ولو استدعيناها بالكلمة الصحيحة وباسمها الحقيقي لجاءت إلينا فهذا هو طابع السحر الذي لا يخلق ولكنه يستحضر».

وهو إذا لم يكن متفائلاً فلأنه لا يتبين ولا يرسم وسائل تغيير العالم. لكنه أيضاً ليس متشائماً لأنه لا يتقبل في أية لحظة عبث هذا العالم أو لعنته.

لكن أقصى ما يستطيعه كافكا أن يوحي إلينا بما ينقصنا وما نفتقد. وحكايات كافكا شأن بعض قصائد مالارمه أو ريفردي، ليست سوى حكايات لما نفتقد. يقول كافكا في «الاستعدادات لحفل زفاف في الريف»: «لا ملكية. ليس سوى كائن يطالب بوجوده حتى النفس الأخير.. وعندما قالوا له إنه قد يكون مالكاً ولكنه لن «يكون كائناً» كانت إجابته ارتعاشة ودقة قلب».

لماذا اتخذ التعبير عند كافكا الشكل الكابوسي، لأن كافكا جرّد الأحداث من ثيابها المهترئة التي تسمى المنطق لتقليديتها، والتي ما عادت تسبقها الأحداث ولا تعقبها التفاسير.

وفي هذا الحلم أو الكابوس المنسوج من خيوط حياتنا اليومية نفسها يفرفط وهو يبني.

وفي دراسته عن كافكا يوافق غارودي، وهو مرجعنا الأهم، على تعبير لويس أراغون: «إن المطالبة بالشمول في البحث عن معنى الحياة وفي إرادة بنائها وفقاً لقوانين أفضل، تجعلنا في معركة مع ما ينقصنا حتى الآن وما نجهله بالضرورة عن أنفسنا ومع ما لا نستطيع أن نفكر فيه أو نقوله الآن دون أن نتخلى مع ذلك عن قوله أو التفكير فيه».

ولهذا كانت كل رواياته ناقصة فصلها الأخير، هذا ما يقوله كافكا. وما نعلمه عن ماهية الفصل الأخير، ينقله لنا الناشر ماكس برود فيقول عن رواية «أميركا» إن كافكا أبلغه أن الفصل الناقص هو عن «مسرح أوكلاهوما الطبيعي» ثم يضيف برود: «كان كافكا ينوي أن يجعله خاتمة للرواية، وكان ينتهي بنوع من التوافق الشاعري الحزين للحياة.

وهكذا نرى، من الخاتمة الوحيدة التي نعرفها الآن، أنها كانت خاتمة غير مأساوية في الأقل كما كل البدايات والمطالع.

لماذا عدم اكتمال التعبير؟ لدى كافكا جملة قد تكون الجواب: «إن الأدب هو المسعى الذي يسلك طريقاً فوق طاقة البشر. وكل الأدب عبارة عن هجوم على الحدود والحواجز...».

ونظل نجد في كافكا نغمة جديرة بغوته، وكان كافكا شديد الإعجاب به وهذه النغمة تتلخص في جملة من يوميات كافكا يقول فيها: «حتى لو لم يأت الخلاص فإني أريد مع ذلك أن أكون جديراً به في كل لحظة».

جيمس جويس

(مغامرة « عوليس » المعاصر)

«أدعو القارئ إلى الأرق وهو يقرأ كتابي»

(جيمس جويس)

تنبّأ النقاد لجيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١) بأن قراءه سيزدادون مع الوقت، وأن على قارئه أن يخصص حياته كلها بقراءته. وجاءت النبوءة ثمرة العديد من المصاعب التي واجهها في نشر مؤلفاته وبعضها تعرض للحرق أو المصادرة، في دبلن وفي لندن وفي نيويورك، هو الذي سيكون له أثره البالغ على أدب القرن العشرين، والذي وصفه الشاعر ت.س. اليوت بأنه «الرجل الذي دفن القرن التاسع عشر»، كما وصفه ادموند ويلسون «بالشاعر الكبير لحقبة جديدة من الوعي الإنساني».

كما أن أثره في الرواية العربية المعاصرة لا يقل عن أثره في باقي اللغات. كان جويس في الرواية، كما بيكاسو في الرسم، كما الدادائيون والسورياليون في الشعر، كما اينشتاين في العلم، يشقلب المقاييس التقليدية ويفتح الآفاق الجديدة للوعي عبر ما سماه «تيار الوعي»، وما عاد يسع الرواية بعده أن تظل كما كانت، قبله.

والقارئ العربي وإن لم يعرف أعماله كلها لا شك سمع بها وقرأ بعضها بالعربية ومنها مجموعة «أهل دبلن» ومسرحية «منفيون» ورواية «صورة الفنان شاباً» في صيغتها المعدلة.

لكن العالم كله كرّم صاحب ملحمة «عوليس» في نصف قرن على وفاته، تعويضاً عن اضطهاده لهذه الرائعة في حياة كاتبها، التي لم تصدر رسمياً في لندن إلا بعد عشرين عاماً من أحكام المصادرة، أي قبل وفاته ببضع سنوات.

وهكذا يكون جويس عاد إلى وطنه من مدة مشابهة للتي قضاها «عوليس» هوميروس في رحلة العودة إلى الوطن.

ولئن أعجب به قلة من الأدباء في حياته (مقابل كثرة هزئت به) فإنه اليوم محط إعجاب شامل.

عندما دخلت سيلفيا بيتش في الثاني من شباط ١٩٢٢ الشقة رقم ٩ في شارع الجامعة في الحي اللاتيني ومعها رزمة، تسلمتها للتو من سائق القطار الذي وصل إلى باريس من ديجون، كان في انتظارها في لهفة رجل في الأربعين، نحيل، تلمع عيناه الزرقاوان تحت نظارتين أنيقتين، أما الرزمة فتضمنت النسخة الأولى من كتاب «عوليس»، وأما الرجل فهو جيمس جويس الذي بعد خمس سنوات من المصاعب التي واجهت كتابه، ها إنه يرى الكتاب بنصه الإنكليزي يخرج من مطبعة فرنسية. كانت رحلة الكتاب إلى النور، تشبه رحلة «عوليس» في الأوذيسة. ففي العام ١٩١٧ كانت هارييت شو ويفر، المعجبة بعبقرية جويس منذ نشرها سيرته «صورة الفنان شاباً» تتسلم مخطوطة رواية «عوليس»، ولم تستطع بعد سنتين سوى نشر بعض الفصول الناقصة خوفاً من الرقابة، ما جعل جويس يلجأ إلى صديقه الشاعر عزرا باوند الذي كان أبدى إعجاباً به في السابق، فأرسل باوند الخطوطة إلى صديقة في نيويورك، هي مارغريت اندرسون، فتلقت المخطوطة بفرح، لكنها أيضاً لم تستطع نشرها كاملة بسبب الرقابة المشددة على مقاطع اعتبرت إباحية، وأحرقت بأمر من السلطات البريدية في الولايات المتحدة. ما جعل جويس يعلق ساخراً: «إنني أمر بين نيران المطهر كما فعل القديس أولويوس»، وعندما تواصل نشر الفصول، برغم المصادرة، أقيمت دعوى على جويس شبيهة بالتي كانت ضد بودلير عن «أزهار الشر» وفلوبير عن «مدام بوفاري»، وتم تغريم الناشر، ومنع الكتاب.

وتكررت الأحداث في لندن من جديد. فانتقلت المخطوطة إلى باريس ومن ثم إلى ديجون. لذلك كان فرح جويس عظيماً وهو يفك الرزمة الآتية من ديجون وفيها النسخة الأولى من كتابه «عوليس» حملتها إليه سيلفيا ريتش، شابة أميركية كانت أسست في باريس نادياً أضحى مشهوراً تحت اسم «شكسبير وشركاه». وإذ تعرف إليها جويس في ١٩٢٠ آلت أنها ستطبع الكتاب في فرنسا.

ويوم كان جويس يحتفل بصدور كتابه العظيم كان يحتفل أيضاً بعيد ميلاده الأربعين.

«الأوذيسة» المعاصرة

يقول ريتشارد أولمان الذي قدم «عوليس» في طبعة «بنغوين» الإنكليزية ١٩٦٩، ونشرت المقدمة في كتيب مستقل نقله إلى العربية السوري فاروق هاشم في ١٩٧٩ (سنعتمده هنا مرجعاً أساسياً مع كتاب جون غروس عن جويس من ترجمة المصري مجاهد عبد المنعم مجاهد في ١٩٧٥ وأيضاً كتاب «القصة السيكولوجية» للأميركي ليون ايديل من ترجمة محمود السمرة في ١٩٥٦، إلى بعض الدراسات غير المترجمة)، يقول ايلمان إن جويس عندما كان مراهقاً كان يجيب، كلما سئل عن بطله المفضل، «إنه عوليس»، وعندما بدأ تجواله على طول ساحل الأبيض المتوسط كان يسمي هذا التجوال «العوليسيات» نسبة إلى شخصية «عوليس» في الأدب الإغريقي، إذ جعلها هوميروس محور ملحمته الثانية «الأوذيسة».

وخصص أقصوصة عنوانها «عوليس» بالفكرة منذ العام ١٩١٢ وتضمنها كتابه الأول «أهل دبلن».

وكما نعرف تقوم أحداث «الأوذيسة» الهوميرية على رحلة العودة، عودة «عوليس»، إلى الوطن، بعد انتهاء حرب طروادة، وما رافقها من مخاطر وأهوال.

لكن جويس لا يستوحي من الأوذيسة إلا جوها، حتى العناوين «الهوميرية» التي كان وضعها للفصول في الصيغة الأولى عاد فحذفها.

أما الأحداث المحورة في كتاب جويس فهي نابعة في غالبها من أحداث وشخصيات حقيقية في حياة جويس أعاد خلقها بعبقريته الفذّة وربطها ببعض أحداث الأسطورة.

وشخصية «بلوم»، إحدى الشخصيات الثلاث الرئيسية في الرواية، تبدو، كما يقول إيلمان، ساخرة من الأسلوب البطولي ومع هذا يجب النظر إليها أنها شخصية نبيلة وإن كانت غير معقولة، وهي في الحق مزيج من شخصية واقعية صادفها جويس في حياته، ومن شخصيته الذاتية ومن شخصية «ستيفن» بطل روايته السابقة. وبرغم لامعقولية هذه الشخصية فإنه يمكن الدفاع عنها كما قال جويس، معتبراً «أن طبيعة الحياة لم تتغير منذ عهد هوميروس إلى الوقت الحاضر، والمزايا الموجودة في العقل البشري لا بد أن تكون هي إياها. وعلاوة لم تكن

بطولات «عوليس» صادرة عن العضلات بل عن العقل، وليس عن الميزة الفردية ، بل عن الكمال الكلي. ثم يؤكد جويس مرة أخرى لأحد أصدقائه أن «عوليس» كان مدعاة إلى الإعجاب لأنه تميز بأكثر من دور في الملحمة: بدوره كأب ودوره كابن ودوره كزوج وكعاشق وكمغامر. وبعض هذه الطبيعة يمكن أن تعزى إلى «بلوم». وكان جويس يحب أن يدعم تفسيره ذاك بالاشتقاق الغامض الذي كان فسر به اسم الأوذيسة فاعتبره تركيباً من كلمتين يونانيتين: «أوديس» وتعني لا أحد، و«زيوس» كبير الآلهة المعروف. هكذا يكون بطل جويس هو الطموح لأن يكون «اللاشخص المقدس».

وهذا لا يعني أن «بلوم» كان سيقدس بطريقة جدية، لأن فضيلته الحقيقية من المحتمل ن تكون اللباقة وليس الاستقامة، وأن يكون ناجحاً دون إثارة الحسد، وأن لا يقوم بالعمل كما يجب لكن دون أن يكون متبطلاً كلياً، وأن يكون يهودياً مع تغيير دينه إلى البروتستانتية والكاثوليكية معاً. والناحية الإيجابية في شخصية «بلوم» كونه واسعاً في عاطفته، مستقلاً في إدراكه أكثر ذكاء من خصومه، وغالباً أقدر على التكيف وفق الظروف الطارئة، مثل بطل هوميروس. وسيتمتع «بلوم» بموهبة الفنان كي يغير المنظور من حوله. أما اختيار جويس بطله شخصاً يهودياً في الأصل، أي شخصاً غير مقبول تماماً في المدينة التي هو جزء منها، فيعكس مشاعر جويس غير الواضحة عن دوره الخاص في مدينته التي أحبها.

وبينما كانت شخصية «بلوم» تتجمع في مخيلته قرر جويس أن يجعل من تجوال بطله في أنحاء مدينة دبلن مطابقة في تفاصيلها لرحلة «عوليس» الأصلي عبر البحر الأبيض المتوسط على صورة ممكنة دون محاكاة، ففي «الأوذيسة» أول عمل يقوم به «عوليس»، حين يغادر طروادة، أن يدمر تماماً مدينة «المسكونيان» ويقتل الرجال ويشارك في امتلاك النساء، فتخلى جويس عن هذه الحادثة كلياً، وهكذا فعل بما له علاقة بسفك الدماء، ونرى هوميروس يخصص نصف الملحمة بعودة «عوليس» إلى بلده، ولم ير جويس من المفيد كل هذه الجلبة من أجل عودة «بلوم» إلى بيته في شارع اكليس رقم ٧ في دبلن، بل اختصر العودة في روايته اختصاراً شديداً، إلى أقل من ٢٤ ساعة.

لكن مدينة دبلن الحديثة كانت فيها مخاطر عديدة يمكن مقارنتها بتلك المخاطر الموصوفة في «الأوذيسة». وإذا لم يبق إله باسم «إيلوس» يأمر الرياح فتطيعه، فإن رئيس تحرير صحيفة يومية يمكن أن يسيطر على الآراء والنزعات والأوهام. وإذا لم يبق حوريات بحر يغنين للبحارة وهن يهززن زعانف ذيولهن، فإن أغانيهن يمكن أن ترددها عاملتا «بار» تضجان بالجنس، وهما تجولان في بار «غينيس». أما «الصقلوب» ذو العين الواحدة الذي كاد ينجح في قتل «عوليس» حين تظاهر بالترحيب به، فإن جويس يستبدل به أحد المتعصبين الإيرلنديين الذي يفتقد دائماً النظرة الموضوعية وبعينين اثنتين، وعلى «بلوم» مثل «عوليس» أن يتحدى كره هذا الوحش للأجانب فيهرب منه بشق النفس، وهناك عدد آخر من العناصر الهوميرية في رواية جويس مثل الإلهة سيرس التي تحول الرجال إلى خنازير، واتخذت طوال العصور مثالاً للرغبة الجنسية، وعمد جويس إلى تحويل تلك الإلهة الأسطورية إلى صاحبة ماخور.

وعندما بدأت سلسلة أفكار الرواية تأخذ شكلاً، رأى جويس أن من الضروري أن يعطي كل شخصية من الشخصيات سماتها الواضحة، ولها أسلوبها الفردي إضافة إلى راوٍ مستقل دون أن يكون للقارئ أن يعتمد عليه. وكي يؤكد الاعتراف أعطى كل فصل من الفصول بطلاً خاصاً به، متقيداً شديد التقيد بالحدود التي رسمها، محاولاً إيجاد مغزى عصري لكل حادثة من الحوادث التي رواها هوميروس، بعد درس الثقافة الهوميرية في لغات عدة إضافة إلى الأعمال الأدبية حول هوميروس من قريب أو بعيد. وبلغ من تقيده بالأمكنة أنه كتب إلى عدد من أفراد عائلته في دبلن يسألهم هل هناك أشجار ومن أي نوع خلف كنيسة نجمة البحر. لقد أراد أن تظهر مدينة دبلن بلا نقص أو خلل، وعندما حاول أن ينقل أفكار «بلوم» و«ستيفن» بألفاظ تلغرافية، وأفكار «مولي بلوم» التي تشبه الأمواج الصغيرة، عمد إلى تسويد قوائم طويلة من العبارات ووضع خطاً تحت كل واحدة منها ليكون في مقدوره أن يتذكر في أي فصل يجب أن توضع.

هذه الرواية التي تستغرق ست مئة صفحة من الحجم المكثف لا يتجاوز زمن أحداثها ١٨ ساعة تبدأ في صباح ١٦ حزيران ١٩٠٤ وتنتهي مع فجر اليوم التالي، وكأن جويس يريد أن يخلد هذا اليوم كشرحة من الأبدية الإنسانية. أما

الأشخاص الرئيسيون فثلاثة، أو الأصح شخصان وزوجة أحدهما، الأول موظف إعلانات فاشل، اسمه «بلوم»، والثاني فنان لم يبرهن بعد على فنّه، هو «ستيفن»، راجعاً إلى بلده بعد هروبه الأول، مليئاً بشعور المرارة. والرواية مواجهة عابرة لهذين الشخصين اللذين يتسكعان حول دبلن طوال اليوم وأصداء المواجهة والحياة الممكنة. ويلوح «بلوم» أنه رجل مخلص بدون مزايا خاصة، سوى أنه زوج امرأة فاسقة، ولا يستطيع أن يقدم الكثير إلى «ستيفن» سوى أنه يرى فيه ملامح ابنه الصغير المتوفى، وما كان سيكون عليه لو لم يمت. والفروقات بين الرجلين كبيرة حتى لتبدو الصداقة بينهما حلم عبث، لكن «ستيفن»، بسبب من عفوية «بلوم» في المبادرة، وقدرته على التحمل، يدخل في مشاعره ويراه كما هو، ويبرر كونه كاتباً يتعامل بمادة إنسانية. وكما يقول ادموند ويلسون: «من المؤكد أن «ستيفن»، بعد هذا اللقاء سوف يتوجه لكتابة رواية «عوليس»، وأن هذا الفعل للتولد الذاتي هو الانتصار الذي يتجه نحوه تصميم الرواية»، وكأن ويلسون هنا يوحد بين جويس وبطله «ستيفن».

وليست أهمية الرواية في أحداثها بل في أسلوبها. فماذا فعل جويس ليجعل من لقاء عابر بين شخصين، يدوم أقل من ٢٤ ساعة، تحفة فنية ومفترقاً في طريق الرواية المعاصرة؟

المونولوغ الداخلي

قد تكون السمة البارزة في أسلوب جويس ما سوف يعرف بالمونولوغ الداخلي أو «تيار الوعي»، وسوف يتقاسم الإيرلندي جويس هذا الأسلوب مع الفرنسي مارسيل بروست، لكن جويس ذهب أبعد منه في رواية «عوليس». إن هذه الصفة «المونولوغ الداخلي» ما كانت لتطلق على هذا النوع لولا رواية جويس التي ستشتهر به وإن كان الأسلوب بلغ كماله في «عوليس» فإن تجارب جويس الروائية الأولى كانت تنذر به، حيث يبدأ مطلع رواية «صورة الفنان في شبابه» روايته الأولى هكذا:

«حدث ذات مرة، في زمن من أزمنة الخير، أن كان هناك بقرة ذات خوار تجتاز الطريق المنحدر. وصادف البقرة ذات الخوار صبي لطيف للغاية يدعى توكو الصغير.

تلك هي القصة التي رواها له أبوه: تطلع إليه أبوه عبر نظارتين، وكان وجه أبيه كثيف الشعر.

كان ولداً شرهاً توكو الصغير هذا. انحدرت البقرة ذات الخوار في الطريق إلى حيث تقيم بتي بيرن. تلك التي تبيع فطائر الليمون.

ياه... إن الوردة البرية تزهر/ في المكان الأخضر/.

كان يغني هذه الأغنية، وتلك كانت أغنيته.

عندما تبول في فراشك فإنك تدفأ ثم تبرد. إن أمه تضع على الفراش مشمعاً تحته. إن للمشمع رائحة غريبة.

كانت أمه أزكى رائحة من أبيه...».

كان هذا المطلع الروائي خروجاً على الطريقة التي كانت القصص التقليدية تكشف بها عن ذاتها بتأدية فخمة، والمؤلف يعتمد السرد دوماً وكأنه على علم تام بكل ما يتعلق بشخصياته، أما هنا فالأسلوب يحول القارئ نفسه إلى مؤلف، فيبقى متفتح الذهن دوماً لالتقاط المعلومات الضرورية عن الشخصية.

تلك محاولة من أجل وضع سجل لعالم الأحاسيس كله، ولأسر الأفكار العابرة إذ تزحف عبر العقل، والإمساك بها لحظة جريانها، كما سيفعل جويس بعد ذلك في «عوليس».

وما يسميه جويس «تيار الوعي» يستخدمه أيضاً السورياليون ويسمونه «تيار اللاوعي»، أو الكتابة الآلية، رافضين كل رقابة على الوعي، وإذا الشعر ربما يسمح فليست الرواية هكذا. ويمكن القول إن أسلوب جويس سوف يفتح كل الآفاق بعده في هذا الاتجاه، وقد يكون المونولوج الخاص بالسيدة «مولي بلوم»، في الـ ٤٤ صفحة الأخيرة من رواية جويس هو أفضل تعبير عن تيار الوعي هذا حيث تتدفق الأحاسيس وتتشابك في آن دون توقف ودون أن يستعين جويس بفاصلة أو نقطة، ما لم يفعله أحد قبله.

كان بلزاك ودوستويفسكي شعرا «بضرورة تلخيص أفكار شخصياتها وترجمة أحاسيسهما» ولم يعرفا كيف يجعلان القارئ يظن أنه داخل في عقل الشخصية التي يقدمانها. وهذا هو الفارق الأساسي بين جويس وروائيي القرن

التاسع عشر. كان هو يخلق الشخصية من داخلها فتقدم نفسها بنفسها، أما سابقوه فكانوا يقدمونها بأنفسهم.

لكن جويس لم يكن يفعل ذلك وكأنه يدخل آلة تصوير سينمائية إلى عقول شخصياته ليسجل كل ما يدور فيها، كما قال بعض النقاد، فهو أدرك، كما سيدرك السورياليون بعده، ضرورة التدخل في الانتقاء بين هذه التفاصيل التي يعج بها العقل في تعبيره الهيولي.

كان يتتبع ما يجعل للمسيرة الشعورية غاية في إطار شمولية النوع الإنساني، وسيقول بروتون بعدئذ في صدد تيار اللاوعي أن أجمل الصور الشعرية عنده تلك التي يتدخل فيها الوعي.

إن جمالية البناء الروائي لدى جويس كانت، بقدر ما يبدو الشكل مبعثراً، شديدة الصرامة، دقيقة التركيب، وسوف يبلغ جويس الذروة في تحدي نفسه في تجربته الروائية اللاحقة، في الرواية الأخيرة التي ستحمل عنوان «يقظة فينيغان»، وستفوق «عوليس» صعوبة وإيغالاً في التراكيب اللغوية المبتكرة واستغرقت كتابتها سبع عشرة سنة، وعنها يقول هاري ليفين، وهو حجة في أعمال جويس، بأنها «تبدأ بالقسم الثاني لجملة بدايتها في آخر الرواية»، وهي تتبع الشكل الدائري من ناحية التأليف وتتحدث، بصيغة فلسفية ورمزية، عن البحر ودبلن والعلاقات داخل الأسرة.

كان جويس أميناً في ذكره لرواية «أشجار الغار المقطوعة» للكاتب الفرنسي ادوار دو جاردان العام ١٨٨٧، أول رواية اتجهت ناحية تيار الوعي، وفوجئ دو جاردان وكان لا يزال حياً بأنه خالق ما يسميه جويس «المونولوغ الداخلي» فأكب على أعمال جويس وألقى محاضرة بعنوان «المونولوغ الداخلي: مظاهره وأصوله ومكانته في كتابات جيمس جويس وفي القصة المعاصرة». وهو بتواضع يقول هنا إنه يحاول التعريف بالمونولوغ الداخلي، من خلال جويس، أو أن المونولوغ الداخلي، ككل مونولوغ حديث، ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف بالشرح أو التعليق. وهو، حديث لا مستمع له، لأنه حديث غير منطوق.

والحق أن المونولوغ الداخلي في رواية دوجاردان كان بدائياً وساذجاً، وأصر جويس على الإقرار بالفضل التاريخي لهذا الرائد الفرنسي صديق مالارمه والذي لم يعرف كيف يستغل اكتشافه بطريقة أفضل، وكان على تيار الوعي الذي ميز الرواية المعاصرة أن ينتظر نصف قرن لاستكمال ولادته مع جويس.

ثم إن جويس لم يتجاوز فقط دوجاردان، بل إنه تجاوز زميله بروست الذي شابهه في التقاط الأسلوب، لكن بروست تقيد بنقل وعي فرد واحد، وأما جويس فأخذ ينسج إضافة إلى هذا وعيين آخرين يسيران موازيين لوعي الشاب «ستيفن»، بل إنه، كما يقول ايدل، يرينا في لمحات سريعة ما يجول في أذهان العديد من أهالي دبلن، فنستمع إلى الشخصيات ونمسك بأفكارها كما تبدو في أعين آخرين غالباً، وخاصة في البصيرة العقلية «لستيفن» و«بلوم»، بل إن مشهد موكب نائب الملك في اختراقه لشوارع دبلن هو من أروع مشاهد الكتاب، إذ يدخلنا جويس في منظر شامل لدبلن فتصبح العين المشتركة الجماعية لكل الشخصيات. واستعان جويس بطريقة راح يقلدها الكتاب من بعده، بأن ربط بين المناظر كلها فجعلها تدور حول موكب نائب الملك الذي يستحوذ على انتباه كل الشخصيات التي ندخلها عبر وعي البطلين الأساسيين، وحيث يرتبط الحاضر والمستقبل معاً فيصيران ماضياً.

وسيكون حديث «ستيفن» عن نفسه في المكتبة شرحاً وافياً لجدلية الزمن عند جويس حيث يقول:

«كما أن شامة ثديي الأيمن هي حيث كانت يوم ولدت، مع أن جسدي ترهل مع الزمن، وتغيرت خلاياه كذلك تطل صورة الابن الميت عبر شبح الأب القلق، وفي اللحظة التي تنطلق المخيلة بعنف والعقل على قول الشاعر شيلي، فحمة خامدة، كان هو ما أنا عليه اليوم، وما قد أصير إليه على وجه الاحتمال. وهكذا ربما رأيت في المستقبل نفسي جالساً كما أفعل الآن لكن بواسطة انعكاس ما سأصير إليه».

التجلي

عبر هذا الأسلوب يميز جويس نقطة مهمة يسميها التقاط التجلي، ويشرح على لسان بطله «ستيفن» مدققاً، التجربة الجمالية، المدركة ضمناً، من مفهومه

للتجلي عند الفنان، مستعيناً بالقديس توما الأكويني، فالتجلّي عنده على مراحل ثلاث: عزل الصورة عن محيطها، وتسمى هذه العملية «العزل»، ثم إدراك انسجام شكلي للصورة، وتسمى «عملية الانسجام»، وأخيراً المحتوى العاطفي للتجربة ويسمى «الصفاء»، وهذه المراحل الثلاث تحدث على الغالب في آن، وفي لحظة ادراكية «حين تتوهج الصورة الجمالية توهجاً باهراً فيدركها العقل بوضوح مضيء، وحينها تستوقفه الصورة بما فيها من تكامل وانسجام وتناسق». هنا تكمن «الحالة الصامتة للذة الجمالية» التي تصورها جويس «حالة روحية»، وسماها بادئ الأمر «تجلي الروح».

وجويس يصف في الحقيقة عمل المخيلة الخلاقة، وبعبارة أخرى يصف ما طرأ على ذهن الفنان قبل أن يبدأ تسجيل تجربته والتعبير عنها، في عملية صعبة ومعقدة. والروائي يدرك أن غالبية التجارب التي يعانيها في مخيلته لا يمكن التعبير عنها إلا بطريقة تقريبية، وبأنه يجب الالتجاء إلى موسيقى داخلية للتعويض عن النقص، فليس التعبير غالباً سوى جو الحالة الشعورية وليس دقائقها، من هنا ينظر جويس إلى موسيقى شعر فرلين بقوله: «إنه مماثل، في تنائيه عن الغاية الواعية، للمطر الذي ينهمر على حديقة...».

ويقول «ستيفن» في «عوليس»:

«أتذكر تجلياتك وتأملاتك للأوراق الخضراء البيضوية شكلاً، وما فيها من أعماق وأغوار؟ والنسخ التي سترسل منها عند موتك إلى كل المكتبات العظمى في العالم، وفيها مكتبة الإسكندرية؟».

جويس واللغة

كان جويس، حتى وهو طفل، مسحوراً للغاية بتاريخ الكلمات وقوتها الموحية، ولمعظم شخصياته الانشغال نفسه. والبطل «ستيفن»، الأقرب إلى جويس، يظهر مشدوداً إلى فقه اللغة الأكاديمي وإلى الفكرة أن اللغة تملك خاصيات خفية وشبه سحرية.

إنه يغوص في قاموس الناقد سكوت الاشتقاقي طوال الوقت، ويهتم بعمل الشاعرين وليم بليك وأرثور رامبو على وظيفة الحروف. ثم يجرب الحروف

المتحركة الخمسة تركيباً وتفكيكاً في محاولة لتشييد «صيحات تعبر عن الانفعالات البدائية».

وجويس يبدأ روايته الأخيرة «يقظة فنيغان» بمقطع ليس فيه سوى حروف ذات جرس متنوع، دون معنى، للتعبير عن حالة الحشد في الجنازة.

و«ستيفن ديدالوس» تنيمه الكلمات كأنها قوة مغناطيسية، فينجرف بسحر الصفات الحسية للغة، ويؤلف فتاتاً من الشعر الذي لا معنى له عن اللبلاب الذي «يئن ويلتف». وينتقل إلى تداع حر عن اللبلاب الأصفر واللبلاب العاجي الخ... إلى أن تسطع كلمة «العاج» في عقله «في شكل أوضح وأسطع من أي عاج مشتق من أنياب الفيلة»، بحسب رأي فرانك بودغن الذي يصف جويس بأنه عندما يتحدث عن نسيج كلمة فكأنه نحات يتحدث عن قطعة حجر.

وعلى رغم ما حفلت به بداياته الأدبية من وعي عالٍ للغة فإن جويس يبدأ لعبته الكبرى في «عوليس» ويستكملها في «يقظة فنيغان». ففي «عوليس» يشرح جويس تحطيم حدود اللغة والاستخدام التقليدي في شكل حاد فيجزئ ويشوّه ويشبك الكلمات المفردة في دغم عجيب، ويبيح حريات إملائية كبرى، ويعيد ترتيب نظام الكلمة، والتنقيط والتركيب النحوي لصالح التركيب الدرامي. فالرواية مخزن للأساليب الأدبية في عصور الانحطاط، ومخزن للحديث الشعبي غير القياسي، وفيهما كل نوع من الحيل اللفظية أو البراعة الكلامية، من الجناس إلى الاستعمال المغلوط للكلمات إلى قلب التوريات، وربط الرموز بحديث الأطفال، كما يقول ليون إيديل.

والدفق اللغوي في رواية «عوليس» جزء من حيوية الرواية، واللغة أكثر من وسيلة تعبير. ومن ذلك، المقطع الذي يشدد فيه جويس على الحروف، على لسان «ستيفن»:

«هل قرأت ف.؟ أوه نعم، لكني أفضل كيو. نعم، ولكن عجيب، أوه، نعم، و... ورجال الإعلانات الخمسة ه.أ.ل. واي، يستعرضون أنفسهم حول المدينة، وهم يدفعون أمامهم حرف هـ. وخلفهم يسير حرف واي، ويأخذ بلوم الإعلان من الرجل الصغير واي.م.س.أي. ويرى الشاعر أي.و.أي. ويعجب لما يعنيه حرفا أي وإي، ويحاول أن يستعيد جمع التفسير الشعبي للحروف الأولى المقدسة م.ح.ت.س.م.

(مسامير الحديد تنضد السطور المطبعية)، ويساق براين المسكين في شكل جنوني ببطاقة معايدة مجهولة تحمل التوقيع يو.ب. ويتأمل ستيفن، وهو في المكتبة، ويتعجب في شأن الهوية الفردية (أنا، أنا، أنا). وفجأة يتذكر أنه يدين ببعض المال إلى أزاي «أي.إي.آي.كيو.يو» ويتفكر ضبابياً في السيد و.ن. لدى شكسبير، السيد وليم نفسه، والأب كونمي اس. (يتوقف ليعقد حديثاً لطيفاً مع زوجة السيد ديفيد شيهي عضو البرلمان، ويمر بكنيسة عليها لافتة أن الأب المحترم م.ت.ر. غرين ب.أ. سوف يتحدث إلى د.ف. وكتب بلوم «أنا أكون أ» في الرمل، ليشير، كما بين وليم يورك تندال إلى أي شيء أو كل شيء، أما «أنا أ؟» (رسالة كاملة) وأما «أنا الألف» ثم (الياء)...».

وتتوالى صفحات في الرواية على هذا المنوال، ويصعب اعتبار الترجمة بديلاً من الأصل لأن لكل هذه الحروف والألفاظ دلالات لا تفهم إلا في الأصل.

ومع ذلك، يقول جون غروس، تبدو لعبة جويس اللغوية في «عوليس» في مرحلة تفكيكه اللغة، أما في رواية «يقظة فنيغان»، فاللعبة حرة تماماً، وللكلمات حياة هوائية خاصة بها، وبدلاً من الشعارات ثمة كلمات اصطناعية وبدلاً من الوحدات الجامدة الواضحة، ثمة وحدات ذات مراكز مدوخة للطاقة، تلتئم وتتفرع وتمارس جاذبية مغناطيسية كل منها في الأخرى في إطار وشائجها الصورية الشكلية. والنتيجة تمثيل صامت لغوياً لا يتوقف، وسباق لحل الألغاز وتخمين للتوريات لم يكن له مثيل في أي سرد روائي سابق، إلى إضافات من اللغات التي يعرفها جويس وشظايا من لغات لا يعرفها.

إن تركيب الجمل يأخذ في رواية «يقظة فنيغان» مجرى مختلفاً للنحو، ويحاول القارئ بصعوبة تلمس طريقه في هذه المتاهة، ويفاجأ مثلاً بفعل أمر حين كان يتوقع حرف جر. فليس من فعل في زمانه الصحيح، إلى غابة من علامات التعجب والتذييلات التي تبدأ خطابية ثم يتغير معناها بجمل جانبية وأقواس كثيرة أو صغيرة تنفتح وتنغلق حتى لتبدو للقارئ لعبة مجانية، حين لا كلمة موضوعة إلا يكون جويس وضعها في سياق تركيب معين يصل غالباً في تعقيده إلى أنه ينغلق على القارئ. وكأن جويس يتعمد في هذا التطرف الأقصى أن يبعد قارئه عن الموضوع. وقد علق أحد النقاد على الكتاب بقوله: «إن القارئ ما لم يكن يعرف

مفتاح الشيفرة لهذه الكتابة، سيعجز عن حل ألغازها». وذهب أحدهم إلى أن جويس لا هدف له من وراء الكتاب سوى خداع القارئ. ولولا بعض تفسيرات جويس لتأكد هذا القول، إلا أن جويس يبدي ملاحظات عديدة عن «جمالياته الليلية» وعن «وضع اللغة للتخدير» ما سمح لبعض النقاد الأوائل بالقول بأن جويس يحاول أن يحاكي اللغة الفعلية للأحلام. كان جويس يبدو أنه يطابق قول فرويد عن الكلمات: هذه النقاط العنقودية للأفكار العديدة، إنها غامضة وراثياً، لكن الدافع أساساً ميتافيزيقي وليس سيكولوجياً.

اللعبة الكبرى

يتوقع جويس من قرائه أن يخصصوا حياتهم كلها بكتابه، متوجهاً إلى قارئ مثالي، «يعاني الأرق المثالي»، ويعلق جون غروس على هذا الكلام أنه لا يعتقد بأن جويس يمزح، لكن هذا التطلب فيه شيء من الطفولية، كما يطالب طفل والديه أن يبقيا مستيقظين طوال الليل معه لو كان في استطاعته. ولا أحد حلم إطلاقاً بتوريات على غرار جويس تصل إلى ست مئة صفحة دفعة واحدة وهذا التعقيد المتطور والجوانب السرية للغة في رواية «صحوة فينيغان» لا يمنعان قدراً كبيراً من الطفولة المتعمدة لدى جويس، فإن وسائله تمكنه من الارتداد إلى مرحلة التجريب اللاهي الذي يميز أول سيطرة آمنة لنا على الحديث لإعادة التقاط شيء من بهجة الطفل الذي يغرم ويتلاعب في شكل أبله، بالكلمات التي تعلمها، إلى حد تمزيقها إرباً.

العودة الدائمة

إن دراسة ميرسيا ألياد وعنوانها «العودة الدائمة» تركز على خط أسطوري يربط كل العقائد الخرافية القديمة في مختلف الحضارات، وعلى عكس حضارتنا الحالية التي تؤمن غالباً بالتقدم الدائم، كانت الحضارات الأولى تعتمد مبدأ التكرار الأزلي، وتمكن الناس في السابق من مواجهة ما سماه ألياد في دراسته «رعب التاريخ» هذا الكابوس الذي يريد «ستيفن» أن يهرب منه.

والنظرية الدائرية في التاريخ مقنعة مقارنة بالتجربة البيولوجية في دائرة الأجيال، والإنسان البدائي كان يرى عبر التوالد تكراراً مستمراً: التوالد البشري ثم توالد المجتمعات حيث تتكرر الحركة نفسها وإن بتنويعات تفصيلية. لذلك، يقول غروس، إن دروب الهرب القديمة من التاريخ أغلقت وأصبح من الصعب على نحو مطرد لكاتب مثقف أن ينادي بمثل هذه النظرية دون أن يتلاعب بالبديهيات أو ينسحب إلى عموميات غامضة. وفي مواجهة هذه المسائل يحاول أن يلجأ إلى التشبيهات والصور ليبين أن العلاقة بالتاريخ الذي كتبه مؤرخون أصيلون مشابهة تماماً للأثر الذي ينتج في مساء يوم تقضيه السيدة «توسو». لذلك يقول جويس: «ويجب على الإنسان أن يعترف بأنه لا يمكن أن يكون أكثر تسلية وهو يسخر من النظرة الملونة الرخيصة للماضي في المرحلة الفكهة الرائعة لويلنغدون ميوزيريم مثلاً». ويعامل التاريخ، في روايته الأخيرة، كخليط مشوش من الأسطورة والهرطقة والثورة والتلميحات والاعتذار والفرض المتبجح والواقعة المغربلة. وجعل النقاد يختلفون في تفسير حادثة واحدة. ويتمكن جويس من منهجه، بأن يضطر إلى أن يحط من شأن التاريخ والتأريخ، ويستخلص حكايات فردية من أية دلالة شاملة، ويفعل هذا أساساً، كما يقول غروس، عن طريق تحييده للصراع في الشؤون الحياتية. وباستلاله عصب الصراع التاريخي طرد مشكلة الشر. إن «ايرويكر» بطل رواية «يقظة فنيغان» الذي قام من الموت، يحمل كل أخطاء البشرية، كما يقول برنارد بنستون، لأنه هو نفسه ارتكب كل الآثام. إنه إنساني، خاطئ متسامح، مقدر له العذاب، المطحونون به جميعنا، فنتبين فيه بعض ضعفنا وعبثنا، لكنه مثل «بلوم» محبوب للغاية وسطحي للغاية.

وفي مستوى الاهتمامات الغريزية والصراعات العفوية تكمن أعمق مطالبه بالعمومية والشمول.

ويقول بعض «الجويسيين» إن هذا جو ثقيل يقع على عمل هو في جوهره كوميدي، انطلاقاً من كلمة جويس نفسه إن هدفه جعل القراء يضحكون. لكن الكتاب، على طيشه المرح يمتلئ بسحب العواطف المظلمة، بالقلق، والاشمئزاز، والاستياء، والشفقة على الذات، والندم.

وفي ختام الرواية كلمة «الـ»، أو ألف لام التعريف ويوضح ذلك في رسالة إلى لويس جيليت بأنه قرر أن ينهي الرواية بكلمة «الـ» لأنها أضعف الكلمات في الإنكليزية، وهي حتى ليست بكلمة، يتردد لفظها بصعوبة بين الأسنان كتنفس أو كلاشيء، كما أنها عرضة لتضمينات لا تحد. ثم يضيف: «إنها الكلمة التي تعرف الأشياء: إنها تتوجّه إلى عالم حيث لكل شيء ذاتية، وحيث لا تعيش سوى مرة واحدة نحو النهاية التي كل ما تبقى في الكتاب محاولة لإنكارها».

وإذا كان كتاب «عوليس» نجح، وفشل كتاب «يقظة فنيغان» لغموضه، فإن جويس يفسر الأمر: «إن الكتاب الأخير هو كتاب الليل، وأما الأول فهو كتاب النهار».

العودة

كنا أشرنا إلى أن «عوليس» جويس لم ترجع إلى الوطن، أي لم يسمح بنشرها رسمياً في العاصمة الإنكليزية، إلا بعد عشرين عاماً من صدورها في بلدة فرنسية، تماماً كالمدة التي قضاها «عوليس» هوميروس في رحلة العودة إلى ايتيكا.

ومع ذلك وبرغم المنع والمصادرة والتهجم كانت نسخ قليلة من هذه الملحمة العصرية تأخذ طريقها إلى العالم الأنكلوسكسوني تحت الثياب. وبرغم التحريم الأعمى أو الإعلام المضاد، كانت تطلع صيحات إعجاب فردية عالية. ليس أقلها حدة صيحة همنغواي: «إن «عوليس» كتاب رائع بحق الجحيم» حين فولكز الشاب كان يقف محدقاً في جويس جالساً في أحد المقاهي دون أن يجرؤ على مخاطبته.

وعرض سكوت فيتزجرالد على جويس أن يسمح له بالقفز من النافذة تحية لعبقريته الفذة، وبالطبع لم يسمح جويس، وفي المقابل كانت فرجينيا وولف تقول عن الرواية بأنها «تشبه انتشار الدمامل في جسم ماسح الأحذية في فندق كلاريدج». أما و.هـ. لورنس ويا للغرابة فاعتبر الرواية «بذيئة».

ولم يتوقف المدّ الكاسح على الصعيد الثقافي العام لتحية العبقرية التي أنتجت «كتاب النهار».

ويقول أدامز إن جويس هو الأول الذي أثبت التساوق بين المعنى واللامعنى في البناء الدرامي.

ويقول ريتشارد ايلمان إن جويس هو رابليه العصر.

لم تكن «عوليس» سوى تأكيد الذات باكتشافها صلة القرابة بين الأشياء المتباينة، ولا يهم هل هذه الأمور تتعلق بالروح أو بالجسد، أو إذا كانت أساسية أو عرضية، عصرية أو على النمط الهوميري، فالكون لدى جويس متداخل بعضه في البعض الآخر في صورة لا تتغير. ويشع من جويس سرور صوفي لا تدركه الحواس، عند نقاط الالتقاء للأزمان والأشخاص والصفات، وهذه الأمور تطلع ويا للعجب من اللغة، وفي عرض هذا التنوع اللغوي تظهر رواية «عوليس».

خورخي ـ لوي بورخيس

(باعث الرموز الشرقية)

«إنني مثل شهرزاد العربية»

(بورخيس)

دخول الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس موسوعة «لابلياد» إلى جانب الخالدين، هو تعويضه عن جائزة نوبل للآداب، على تعبيره عندما تبلغ النبأ في ١٩٨٢ قبل وفاته بأربع سنوات، ولو إنه حرم مشاهدة المجلد الأول من أعماله الصادر في تلك السلسلة الجليلة.

فهل يستحق أعمى بيونس أيرس هذا التكريم؟

الكاتب خورخي بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦) اختار عنواناً لإحدى أهم مجموعاته القصصية الحرف الأول من الأبجدية العربية «الألف». هذا الكاتب الأرجنتيني شغف بالرموز اللغوية العربية كما بالرموز الشرقية عامة.

وفي المعرض، الذي أقامته دار غاليمار تكريماً له، العديد من الأشياء الشرقية التي تشكل أهم أثر في مجموعته الفنية. عدا أن الشريط الوثائقي الذي صوّره التلفزيون الفرنسي عن حياة هذا الأديب في جزآين، ويحمل الجزء الثاني منه عنوان «النهار والليال» يتضمن إشارات واضحة إلى «الصوفية اللغوية» عنده التي يدين بها للرموز العربية.

قلما تحدث خورخي بورخيس عن عماه، لكننا نستطيع أن نستوحي، مما كتب عنه في هذا الصدد، صورة شبيهة بصورة عميد الأدب العربي الراحل طه حسين. فهو مثله ولد بصيراً وسرعان ما انطفأ نوره باكراً محتفظاً من العالم بصورة غامضة اتخذت شكلاً عميقاً في بصيرته. فلم تبق الأشياء الظاهرة سوى ترجمة لرموز. وإذ يشارك طه حسين في كتابة القصة والدراسة إلا أنه يختلف عنه

في تجنبه السيرة الذاتية التي كانت أهم ما أنتجه طه حسين. ذلك أن الكاتب الأرجنتيني لم يعتبر يوماً نفسه أنه أعمى، بل إنه من خيرة المبصرين. فهل كان كذلك؟

«المكتبة المثالية»

في قصة شهيرة له، يتخيل بورخيس مكتبة هائلة تحتوي «كل ما يمكن التعبير عنه، في كل اللغات»، وفي قصص أخرى عديدة تشكل المكتبة عنصراً أساسياً. وعندما سئل عن المكان الذي يحب أن يعيش فيه، أجاب إنه «مكتبة مثالية»، وهو فعلاً أمضى فترة طويلة من حياته موظفاً في المكتبة الوطنية للعاصمة الأرجنتينية. وتخيل «شهرزاد» في إحدى قصصه تنشىء مكتبة، وليس سردها على الملك سوى تمرين جدي في هذا المشروع. بل إنه، في حديث له، اعتبر أنه أيضاً يقوم بالمهمة نفسها لكن ليس عبر «فلفشة» الحكايات، بل عبر تجميع الرموز. إن ابن رشد مثلاً، في إحدى قصصه وعنوانها اسم هذا الفيلسوف العربي، لم يبق ابن رشد مؤلفاً بل شخصية خيالية، لأنه يرى الشخصيات الخيالية أهم من الشخصيات الحقيقية، بل أهم من مؤلفيها، فالقارئ له مثلاً يتعامل مع «دون كيخوته» أكثر مما يتعامل مع سرفانتس. وتركيزه على الخيالي نعمة حلّت عليه بعد فقدانه لبصره، إذ أضيئت بصيرته لتكتشف الباطن وليس الظاهر من الأمور. ألا يعني هذا أنه كان المبصر بتميز؟

لم يكن ذلك ليعني أن سيرته لا تحفل، مثل غالبية زملائه، بمشاركته الحميمة للعالم الذي يعيش فيه.

شهرته

قد يبدو غريباً أن الكاتب الذي اشتهر في العالم، بل وفي بلاده في الخمسينات عبر الفرنسية، عبر مترجمه روجيه كايوا، أبدى كرهه لكل ما هو فرنسي، بعكس زملائه من كتاب أميركا الجنوبية، قائلاً: «إن اللغة الفرنسية نفسها في رأيي بشعة. والأشياء التي تمر عبرها تبدو سوقية». بل يذهب في الاستفزاز إلى حد تفضيل جنيف على باريس، بل جعل إقامته أواخر أيامه في جنيف وتوفي فيها، وكان أمضى فيها مراهقته. لكنه في المقابل عندما تبلغ قبل أربع سنوات من

وفاته أنه سجل في قائمة لابلياد أظهر امتناناً كبيراً كتعويض عن جائزة «نوبل للآداب» التي حرم منها لأن تلك الجائزة في رأيه «مجرد تقليد اسكندينافي قديم».

استغرق صدور المجلد الأول من أعماله عشر سنوات من التحقيق والتدقيق عبر جان ـ بيار بيرنيس، وترجمة عدد كبير من الكتاب أبرزهم روجيه كايوا وبول بينيشو.

واحتوى الغلاف الجلدي المذهب بحسب المشرف: «كل أصوات بورخيس».

وبالفعل هذا المجلد يتضمن أعمالاص غير معروفة لقرائه الذين يتابعونه في كل اللغات، لأنها بواكيره التي ما عاد طبعها، وخاصة مجموعاته الشعرية «حمى بيونس أيرس»، «القمر المقابل» العام ١٩٢٥ وغيرهما.

يقول في قصيدة: «إيه بامبا، / أحس رحابتك تحفر الطرقات، / ودمي يجري على اضطجاعاتك».

وأيضاً تأملاته الأولى في كتاب مثل «التاريخ العالمي للزعرنة» أو «مناقشات» أو «كتاب الأبدية» إلى أعماله الثلاثة الكبرى «الألف»، «خرافات» و«تفتيشات».

وأهمية هذا المجلد، إلى الأربعمئة والخمسين صفحة غير المنشورة حتى الآن من كتاباته الأولى، في الملاحظات والشروح والخبريات المرافقة. عدا التقديم الأدبي الذي قام به بيرنيس.

البداية

قد يكون فاليري لاربو أول من اكتشف في فرنسا أعمى بيونس أيرس لدى وقوعه على كتاب «تفتيش تعسفي» العام ١٩٢٥، وكان الكاتب امتنع عن إعادة طباعته، وكذلك مجموعة أشعار بعنوان «إيقاعات حمراء» أصر طوال حياته على عدم نشرها ثانية وفيها يتغنى بـ«سلام أبراج الكرملين» و«الحراب التي تحمل في رؤوسها الصباحات»، لكن المشرف عليه في «لابلياد» أصر على إدخالها في المجلد الأول، كما المقالات النقدية في السينما، ويبدو أن بورخيس في شبابه كان معجباً بأفلام «الوسترن» والأفلام الأولى لسترينبرغ. وكان له كرهه للفيلم الشهير «المواطن كين». إلى مئات المقالات التي كان يخصصها ذلك الحين بالمجلة النسائية

«هوغـاز» إلى مقالاتـه النقدية الأدبية في الفترة حين كان مسؤولاً عن الصفحات الثقافية في أشهر صحيفة أرجنتينية: «كريتيكا».

وسوف يشير في مقدمة كتاب مارسيل شوب «سير خيالية» العام ١٩٨٦، أنه كان في مراهقته مديناً للكاتب الفرنسي ريمي دو فورمون، الذي تأثر به أيضاً عزرا باوند.

«المافوقية»

ظل الشعر لبورخيس متكأه بين قصة وقصة، لكن الطريف في بداياته الشعرية أنه في الحرب العالمية الأولى، عندما كان يقيم وأهله في مدريد، انضم إلى جماعة شعرية اسبانية عرفت بـ«المافوقية»، جماعة كانت تبشر «بالإيقاع خارج إطار المفاتيح الموسيقية المعروفة. حيث القصيدة. مع استمرار تموجها المتحرر، يجب أن تتوقف كما يصاب إنسان بنوبة قلبية» هكذا يصف بورخيس طروحات تلك الحركة التي برغم محاولتها ابتكار الاستعارات، وجدها بورخيس عقيمة، ولو أن بعض شعره الجيد يدين لها.

وكان معجباً آنذاك، في نهاية الحرب الأولى، بالحركة الدادائية التي كانت تصل إلى مدريد أخبارها، وكان إعجابه شديداً بالشاعر تريستان تزارا وبيكابيا ورفاقهما ووجّه إليهم تحية حارة، حين هو كان، شعرياً، صار في الطرف الآخر، في خضم الانطباعية التي أخذته بعيداً، وكان يمجد فيها «حيوية تمرد، ناقصة».

ثم إن إعجابه بالشعراء الدادائيين توقف عندما اكتشف أنهم «محترفون» مثل غيرهم. وليسوا كما تصورهم عدميين، وينطبق عليهم في مسألة الدادائية التي كانوا يقولون عنها «الدادائية إنما هم أنتم من اخترعها» ما كان يقوله فيرلين عن الرمزية عندما يسأل عنها: «الرمزية؟ أنا لا أفهم ما معنى الرمزية؟».

«عوليس» وصاحبه

بعد خمس سنوات، أي في ١٩٢٥، سوف يفاجأ بعمل الإيرلندي جيمس جويس «عوليس» فيكتب عنه بانبهار:

«إن هذا الملياردير اللغوي الأسلوبي عرف كيف يجسد ثنائية الوجود، وهذا القلق الأنطولوجي الذي ليس مدهوشاً من كينونته وحسب، بل أيضاً من كونه في هذا العالم المحدد، المصنوع من أروقة وكلمات، من أوراق اللعب والإشارات الكهربائية، في صفاء الظلمة. لا كتاب قبله شهد مثله لهذا الحضور المتفجر للأشياء، بجدية مذهلة».

ويختم مطالعته بكلمة كان وجهها الإسباني لوبي دو فيغا إلى الشاعر غونغوار: «ومهما يكن فلا يسعني إلا أن أبدي إعجابي، بتواضع وبتقديس، لكل ما فهمته وما لم أفهمه».

لكنه بعد ١٤ سنة، ولدى صدور رواية جويس «يقظة فينيغان» سوف يفهم تماماً لعبة جويس المذهلة، وسوف يزداد إعجاباً به: إنه قريبه في التعامل باللغة.

وبورخيس لم يندفع كما غيره في طريق «تيار الوعي» الذي ابتكره جويس، إلا أن تأثره به كان كبيراً وعلى طريقته، في مجال علاقة اللفظة بالرمز، والإنسان بالأسطورة. وفي الأثناء (١٩٢٧) سوف يخترع شخصية «بيار مينار» مؤلف «دون كيخوته» العصري، في القصة التي ستصدر في الأربعينات وسوف تكون إحدى المحطات الكبرى في سيرته الأدبية.

«دون كيخوته»

وكما فعل جويس ببطله «عوليس» فنقله إلى العصر حاول بورخيس في قصته «بيار مينار يرغب في كتابة دون كيخوته» أن يستبدل بسرفانتس صاحبه «مينار» الذي يريد أن يعيد كتابة رواية «دون كيخوته» لكنه هنا في لعبة مكشوفة للقارئ. هو يقول عنها إنها لم تبدأ كقصة، بل كدراسة نقدية، ولشدة دقة التفاصيل تحولت إلى قصة. ولم يكن المقصود إيجاد «دون كيخوته» عصري بل العكس: إيجاد دون كيخوته التاريخي في العصر، وكل المفارقات التي ستحصل له انطلاقاً من اختلاف الظروف بين العصرين.

كانت لعبة جميلة وعميقة سوف يكررها في أكثر من شخصية تاريخية، أدبية أو واقعية، وهي ستمنح قصصه أحد عناصر تميزها. وفي هذا سوف يقول: «إن أبطالي ليسوا أشخاصاً حقيقيين، إنهم أقنعة شفافة لإنسان واحد هو أنا».

ثم يقول: «إن كل موضوعاتي تدور حول فكرة واحدة يحاول بطلها أن يجد له فيها مصيراً ملحمياً، وغالباً يفشل في طموحه».

الواقعي والخيالي

قد يبدو مستغرباً كما يعلق فرنانديز في مقاله في «لونوفيل أوبسرفاتور» على كتاب تاياندييه عن بورخيس، أن يكون أعمى بوينس أيرس انتقل من الواقعية إلى الرمزية، لأن مجموعته الأولى «التاريخ العالمي للزعرنة» قبل مجموعتيه الأساسيتين «خرافات» و«الألف» كانت قصصاً واقعية وواقعيتها لا تتجاوز الأجواء والمنطلقات والأسماء التي سرعان ما تتصفى في غرباله رموزاً.

إن بورخيس بدأ الغربلة الرمزية للواقع باكراً، ليتخذ هذا الواقع منحى مختلفاً ولو آن الجو والإطار لم يتغيرا. ذلك أن بورخيس من البداية يعرف تماماً، كما يقول في مقدمة «الألف»، إن الخيالي يدوم والواقعي يتلاشى.

لكن الخيال القصصي المعاصر، له طالع الفانتازيا، وبورخيس يشدد على أن «الفانتازيا» لا تعني، كما لغالبية النقاد، انفلاتاً عشوائياً، بل العكس هو الصحيح «لأن هذا الأدب ـ أي الأدب الفانتازي ـ يرتكز إلى رموز شائعة، وحية في مخيلة الجميع».

لذلك نجد قصته «الجنوب» تحكي فعلاً عن إنسان من الجنوب، وهي في معنى ما عن تاريخ الجنوب، وعن منطقة محددة لكن يمكن قراءتها في المستوى الآخر: حلم إنسان أن يختار الميتة التي يرغب فيها، وتحقيقه لهذا الحلم. وهكذا تنفلت القصة من إطارها الواقعي لا التاريخي. إنها، كما يقول بورخيس، قصة محورها شخص واقعي، والد جده الذي قتل في معركة «لافرد» العام ١٨٧٤ في الحرب مع الإسبان.

وقد تكون الشخصية الأقوى تعبيراً عن تحديده لمفهوم البطل شخصية «خوانيس» في قصة «خوانيس والذاكرة» الذي له «الذاكرة الشاملة» وفي استطاعته آن يستحضر، في أي لحظة، كل لحظة من حياته الغنية، بحذافيرها، ويعرف كيف يمزج هذه اللحظات المستحضرة، وهنا أهمية «الفانتازيا».

الرمز البورخيسي

إن التركيز على الرمز لدى بورخيس هو العودة إلى هيراقليطس. ويقول إنه ينحدر منه مباشرة، حيث الخيالي أكثر واقعية من الواقعي أليس إننا نتعامل مع دون كيخوته، أكثر من تعاملنا مع سرفانتس الذي لا يعود آنذاك سوى المؤلف، هكذا كل الرموز التي تختصر لحظات إنسانية أو تاريخية.

من هنا رفض بورخيس لكل سير المؤلفين، لأن سيرة المؤلف ليست مهمة كسيرة الشخصية ـ الرمز.

الخيال مهم لأنه حافز على الحركة. وقصص جول فرن ما عادت تحفز القارئ، يقول بورخيس، لأن تخيلاتها تحققت، حين أن كتابات ويلز عن «آلة الزمان» لا تزال تدهش القارئ لأنها تتحدث عن هاجس لم يتحقق. والأدب هو هذا هو البحث عن اللامتحقق، في رأي بورخيس.

والحداثة لدى بورخيس إنما كانت في الماضي وستكون في المستقبل تعبيراً عن إيقاع المغامرة الإنسانية في استكناه المجهول، وأن الأدب يكسب من ذلك لأن «الغرابة جزء أصيل من الجمال»، كما قال بودلير عن ادغار ألن بو.

وهنا يجب ذكر تأثر بورخيس بالشاعر الأميركي بو في فلسفته للقصة البوليسية فينسج على غراره في «ست مسائل تواجه أيزدرو بارودي» القصة التي كتبها اشتراكاً مع كازاريس. وعنها يقول إن «الفن والميتافيزيقا يتطابقان».

القصة لا الرواية

لماذا اعتمد بورخيس القصة وليس الرواية؟

يكاد بورخيس يكون القاص الوحيد في العالم لم يكتب الرواية بل اكتفى بالقصة، طويلة أحياناً وقصيرة غالباً. والتبرير لدى بورخيس أن الشعر مركز الفنون وخلاصتها، وهو بتآلفه مع العصر ما عاد ينحو التطويل، بل العكس تماماً: ينحو الاختزال. ويرى بورخيس أن ادغار ألن بو أول من لاحظ ذلك عندما قال:«إن القصيدة الطويلة لا وجود لها» أي أنه منذ منتصف القرن الماضي استنتج أن التطويل في القصيدة ينفي الشعر، فلا تعود القصيدة شعراً.

وهكذا الرواية لبورخيس، إذا لم تكن مشحونة بهذه الطاقة الشعرية فلا معنى لها، والقصة القصيرة أقدر منها على اقتناص اللحظة الشعرية. ويقول بأنه قرأ مراراً إحدى روائع دوستويفسكي «جريمة وعقاب» لكن لم يبق منها في ذاكرته سوى بضعة مشاهد، هي الرواية كلها. عدا أن القصة في رأيه أكثر «واقعية» من الرواية، إذن لا شيء تستطيعه الرواية ولا تستطيعه القصة القصيرة، وبرغم عظمة الرواية فإنها لا تبدو لصيقة، في رأيه، بالمواقف، مثل القصة القصيرة. ويتذكر كون مجموعته «ايفا ريستو كاريبجو» برغم شاعريتها هي صورة حية واقعية للأحياء الفقيرة وأسواق الدعارة، وحلبات الرقص الشعبية كما في قصصه عن لحن «الميلونغا» الراقص ـ الذي كان شهيراً في أميركا الجنوبية مثل «التانغو» وهذه القصص، بقدر ما كانت استحضاراً لسيرة ذاتية كادت في غناها أن تكون سيرة حقبة.

كما أن قصة «يانصيب بابل» تقدم العالم كأنه لعبة يانصيب كبرى منظمة، حيث تكثيف الصدفة، والفوران المرحلي للفوضى في الكون».

وما دام أن لا شيء مكتوباً ليس إعادة كتابة لشيء آخر مكتوب، فلماذا التطويل وليس الاختزال. إن الإبداع لا يتحمل الشرح. من هنا الصورة المذهلة التي كتبها لعالم الأدب في قصته «مكتبة بابل» حيث الكاتب يحاول الخروج من متاهة سبق لغيره أن حاول، بطرق مختلفة، الخروج منها ولا تزال آثار قدميه في كل مكان. إنه العبث النموذجي مع الكلمات يكاد يلخص النظرة البورخيسية إلى عالم الأدب، حيث الأدب ليس سوى مكتبة كبرى. وهل هذا يعني، في عرف بورخيس، أن لا معنى للتقدم الإنساني؟

خدعة الزمن

يؤمن بورخيس طبعاً بالتقدم لكنه يتصور هذا التقدم حركة لولبية في حالة اتساع دائم. ويقول: «لا أستطيع أن أتصور أن الأربعاء سيكون أفضل من الثلثاء».

والإيمان بالتقدم تعبير عن الأمل أكثر منه تعبيراً عن المنطق. والحديث عن العلاقة بين الماضي والحاضر، حديث تجريدي، وفي هذا يقول: «أخلاقياً أين تقدم الإنسان، لأنه خارج الأخلاق لا معنى للتقدم. إن الفظاعات اليوم يرافقها تبرير إعلامي، أما في الماضي فإن تلك الفظاعات كانت تتم ببراءة».

ويخلص إلى: «إن الزمن خدعة كبرى، لكنها خدعة ضرورية». ثم يضيف: «لا أعرف هل الأبدية موجودة أو هي مجرد اختراع صوفي فلسفي، لكنني أعرف أننا متمسكون بها، وإنما هو تمسكنا بها يخلقها».

عالمية الأدب

في ١٩٦١ تقاسم بورخيس مع صموئيل بيكيت «جائزة الناشرين العالمية» تأكيداً لدخوله عالمية الانتشار. وكان منح في وطنه لقب «المواطن الأول»، ومنح في بريطانيا «وسام فارس»، ومنحته التشيلي «وسام الاستحقاق الأكبر»، ونال «جائزة الفونس رايس» من المكسيك، و«جائزة سرفانتس»، كبرى الجوائز الإسبانية، ومنح في باريس «دكتوراه السوربون» الفخرية وجائزة «سينو دل ديكا» وأيضاً الدكتوراه الفخرية من جامعة أوكسفورد ومن جامعة كولومبيا. وحاضر في غالبية العواصم، إلا أنه ظل يقول بضرورة الارتباط بالوطن. ذلك أن أجمل الرموز التي تعني كل أدب تطلع لدى الأديب أو الفنان مما حوله ومن ذكريات طفولته. ويقول: «لو لم أخرج من بيونس أيرس فكيف لي أن أراها؟».

لكنه يدرك أن جمهوره الأكبر ليس في بلده بل في الخارج، وهي مفارقة، لكنها لكاتب مثله أمر طبيعي، لأنه توجه إلى النخبة في كل مكان، إلى أولئك الذين يقرأون الكتاب كما لو يقرأون في الكف.

المتاهة

تقول كاتبة سيرة بورخيس «إن بورخيس يشبه المتاهة». ويضيف هو: «لكنني لست متاهة مقلقة، بل متاهة مريحة».

والحق أن فكرة المتاهة كما صورتها الأساطير اليونانية كانت تلاحق بورخيس دوماً، كان مأخوذاً بها، خاصة أسطورة القنطروس، وعنده أن المتاهة في كل الإبداع المعاصر في شكل ما، كما لدى كافكا رغم أن كافكا لم يستخدم هذه الكلمة إطلاقاً. لكن بورخيس كان معجباً حقاً بمتاهة دوكيني ولو أنه يفضل استخدام بودلير لكلمة متاهة في قصيدته «حلم باريسي» حيث هي في حجم الكون.

لدى خورخي لويس بورخيس ترد لفظة المتاهة مراراً وتكراراً في قصصه، ولعب على هذا الرمز في قصتين أولاهما بعنوان «المتاهة» والثانية بعنوان «البستان ذو المفترقات».

وفي هذا يقول: «إن المتاهة هي الرمز، ولا مفر منه للتعبير عن الحيرة. أنا أقف في حيرة تجاه الديمومة والهوية، ولو أننا استطعنا أن نحل هذه المسألة الفلسفية لماتت الفلسفة ومعها الميتافيزيقا».

وكتب مرة «إن الإنسان مجبول من غبار ووقت»، ثم قال: «أما الغبار فلا يقلقني، يقلقني أين يوجد الغبار من الزمن، وعلى أية مسافة».

وبورخيس في كل قصصه الرمزية يدور حول محور الديمومة بإصرار، لذلك اعتبر مرة أنه يكفي حالم واحد لكي يحلم كل شيء، يحلم الماضي والمستقبل. ثم يصيح: «أنا مولود في بوينس آيرس وفي هذه اللحظة أتحدث مع إنسان آخر مولود في مكان آخر وفي زمن مختلف، أليس هذا جزءاً من حلم؟».

الموت والتقمص

ومثل أي مفكر شرقي لا يعتبر خورخي بورخيس الموت مقلقاً. وكل أنواع التفكير في الموت لديه محاولات خاطئة لتبرير القبول. ويستغرب هذا الهاجس المخيف لأنه هو نفسه يعتقد أن الموت ليس فعلاً مأساوياً، بل كما يقول في قصيدة، أمل ورجاء، لكن ليس على حسب الإيمان المسيحي. بل لأنه يؤمن، كما جبران خليل جبران، بحيوات متعددة.

يقول بورخيس في هذا: «قد أشعر بحزن ربما، بعد موتي، أن أتذكر أنني كنت أعيش هنا باسم بورخيس، وإنني نشرت بعض الكتب، وتحدرت من أسرة أريستوقراطية عسكرية... إنني أفضل أن أنسى كل هذا، كما نسيت الفترة التي قضيتها في رحم أمي. الحق أنني تعبت من بورخيس. قد أصبح بعد موتي شخصاً مهماً، أو لا شيء، لكن يعزيني أنني لن أكون بورخيس من جديد».

بورخيس عن نفسه

في «المجلة الأدبية» الفرنسية ضمن ملف كامل عن بورخيس، حديث كان من الكاتب العام ١٩٦٩ إلى بعثة تلفزيونية فرنسية في إطار فيلم وثائقي من جزأين كل واحد منهما ٥٥ دقيقة. وحمل الجزء الأول عنوان «ماض دون خطر» والثاني «النهار والليل».

تم توليف الفيلم الذي كان يقصد به صورة حية عن الكاتب الأرجنتيني الكبير. بناءً على سلسلة أحاديث له إلى أندريه كامب وجوزيه ماريا برزوسا استغرقت عشرات الساعات وتحدث فيها عن حياته وفكره وأدبه وتأملاته في العصر.

في هذا الفيلم نكتشف حسرة خفية من بورخيس عن كونه لم يحظ بجائزة نوبل للآداب. لكن اسمه لا يقل شهرة عن الأسماء في هذه الجائزة، ولا أدبه أقل مستوى. تميز بورخيس بأنه أحد أسياد القصة الخيالية وليست ميزته الوحيدة. فهو شاعر وباحث ومفكر ومحرك ثقافي من طراز فريد. وهو بين النوابغ العميان النادرين في العالم، بفقده بصره تفتحت بصيرته إلى آخر الحدود. ولد في بوينس أيرس في الأرجنتين العام ١٨٩٩ ونشر قصة مترجمة عن أوسكار وايلد في التاسعة من عمره. وفي العشرين شارك في مدريك في أهم حركة أدبية آنذاك كان يقودها رافاييل كانزينوس ـ اسانس وغيلرمو دو ثوريه.

ثم شارك وأسس بعض المجلات الثقافية في أميركا اللاتينية. واضطهد في عهد بيرون في الأرجنتين لأنه وقف ضد ديكتاتورية بيرون حين كتب: «إن الديكتاتوريات لا تصنع الاضطهاد والقسوة فقط بل التفاهة».

واعتبر طوال اثنتي عشرة سنة رمز مقاومة الديكتاتورية في الأرجنتين.

وفي الحديث يلخص بورخيس موقفه الفلسفي والصوفي بقوله إنه «لا يخاف من الموت بل من الخلود».

- **هل أنت متفائل يا خورخي لوي بورخيس؟**

ـ في سني لا تبقى للسعادة الشخصية أهمية... أما إنسانياً فإنني «دقة قديمة» في نظرتي إلى التقدم. وهاتان الكلمتان: التفاؤل والتشاؤم، في رأيي اختراع ساحر،

فالمعروف أن ليبنتر كان يعتبر أنه يعيش في «أحسن العوامل» لذلك سخر منه فولتير عبر شخصية «بانغلوس» في كتابه «كانديد» فاخترع كلمة «متفائل» التي جعلت من كلمة متشائل أمراً لازماً.

● **أيعني حقاً أنك لا تؤمن بالتقدم؟**

- في المعنى العام لا أستطيع إلا أن أؤمن بالتقدم. لكنني أتصور المعنى بحسب الدورة اللولبية التي تحدث عنها غوته. مثلاً لا أستطيع أن أتصور أن الأربعاء سيكون أفضل من الثلاثاء، لكن خط سير العالم هو على المدى البعيد في حالة تقدم.

إن الإيمان بالتقدم تعبير عن الأمل أكثر من تعبير عن المنطق. صحيح أن التاريخ الإنساني تقدم في المعنى الأخلاقي، وهذا حتمي. لكن الحديث عن العلاقة بين الماضي والحاضر حديث تجريدي. في عالم اليوم كثير من الفظاعات والقسوة وهناك دائماً ما يرافق من تبرير، حين مثل هذه القسوة في الماضي كانت بلا تبرير. واليوم تطور الأمر بحيث يجب أن يكون العمل السيئ مبرراً تجاه الآخرين وتجاه صاحبه. وهذا يعني أننا نعيش عصراً فيه النفاق عظيم.

إن الزمن خدعة كبرى، لكنها خدعة ضرورية.

أقول هذا وأنا أفكر في كلمة أوسكار وايلد أن الإنسان في كل لحظة يعيشها هو كل ماضيه وكل حاضره وكل مستقبله. وفي الماضي كان هيراقليط يقول شيئاً مشابهاً وهو يصف مصير الإنسان بأنه أخلاقه.

إن فكرة التتابع تقابل عندي فكرة السعادة والشقاء، ولا أعرف أن الأبدية موجودة، أو مجرد اختراع صوفي أو فلسفي، لكنني أعرف أننا متمسكون بها، وربما تمسكنا بها قد يخلقها. كذلك فكرة الله، فلا أجزم بوجوده أو عدم وجوده، لكننا بتصرفنا نوجده. إن وجع الأسنان أحياناً يصب في خلق العناية الإلهية، وكما يقول جول رينار: أفضل صفاء النفس على السعادة.

لم أجدّ لأن أفعل الكثير. وإذ فعلت هذا الشيء أو غيره هنا وهناك فإنني غالباً كنت أفعل في شكل ناقص، لأنني كسول في طبعي، ولأنني فقط كنت أجد في ما أفعله الشعور بالسعادة. وهذه علاقتي بالأدب. إذا لم اشتغل بالأدب أشعر بالبؤس، وهذا لا يعني أن أدبي عظيم بل أجد أدب غيري أفضل. والكثير من الأدباء

يتومون بهذه المهمة أفضل مني. لكن الأدب قدري، لذا أحاول أن أتقدم فيه على قدر ما أستطيع، فالأدب حقيقة أكثر من كثير من وقائع حياتي.

• كتبت «إن الحياة والموت لم يوجدا في حياتي» أهذا يعني أنك لم تكن حياً؟

ـ عندما كنت في الثلاثين خالجني هذا الشعور، ولم أكن أشك أن الحياة ممكنة. ووقعت في خطأ التفكير أن أشياء الأدب هي على علاقة أقل بالحياة من انشغالات أخرى، أما اليوم فإنني أعتبر أن الأدب والتأمل والكتابة والدراسة والحلم والندم والبطالة كلها حقيقية وأيضاً كلها غير حقيقية بقدر الحياة نفسها. إذن كل شيء حي.

• لكن هل كل ما نظنه ممكناً يتحقق؟

ـ نعم. آمل ذلك، لأننا إذا تفهمنا الأشياء صار ممكناً تحقيقها. وأعتقد أيضاً بأن المخيلة تستطيع أن تقوم بوظيفتها بدقة، وظيفتها التنبؤية: فنحن نبدأ بتخيل الأشياء قبل حصولها.

والكاتب، من الأفضل له أن لا تتحقق الأشياء المطلوبة، لهذا ما عدنا نقرأ جول فرن، لأن كل ما تخيله أو معظمه تحقق، فما عاد يثيرنا. وإذ لا نزال نتأثر بقصص ويلز فلأن آلة الزمان لم تخترع بعد.

لذلك من الأفضل للكاتب أن لا تتحقق نبوءاته، وأتحدث هنا عن الأدب فقط.

• هل تشعر بأنك تعيش فترة قلق واضطراب؟

ـ إن الواقع المعاصر دوماً في حالة اضطراب ومن الطبيعي أن نشعر بذلك نحن الأحياء لأننا نعيش، لكن نظرتنا إلى التاريخ ليست كذلك، فهو مجرد لوحة ساكنة.

وأذكر هنا كلمة للمفكر الألماني فريتز موتنر يقول فيها: «إن ذاكرتي جيدة إلى حيث لا أستطيع أن أكون مفكراً شخصانياً». وهذا يعني أنه، مثل كل الناس، يعي جيداً أنه عاش مرحلة انتقالية، لذا نحن نشعر بأسف على الماضي الجميل، دائماً، ويعود هذا إلى عاطفيتنا، فالماضي دائماً أجمل من الحاضر. كتب أحد الكهنة الفرنسيين ما معناه أن الذين لم يعيشوا ما قبل الثورة الفرنسية لم

يعرفوا عذوبة الحياة. والذين عاشوا قبل الثورة ما كانوا يشعرون آنذاك بعذوبة الحياة. إن كل الحقب حقب انتقالية، ولا نعرف شيئاً عن المستقبل سوى الانطباع بأنه سيكون مختلفاً، وهذا الاختلاف حتمي خارج آراء الرجعيين أو التقدميين، إنه أعمق من ذلك بكثير.

في هذا المعنى أنا برغسوني (نسبة إلى الفيلسوف برغسون) وشوبنهوري وتلميذ لصموئيل بتلر وأعتقد بأن ذكاءنا ليس له من مهمة سوى تقديم الأسباب والدوافع لما تطلبه إرادتنا أو غريزتنا.

● هل تعتقد أن الأديان سوف تستمر بعد كل هذه الثورات؟

- إن الأديان تتغير وتتطور وهذا دأبها دائماً، فالكنيسة تحاول أن تحدد نفسها اليوم، ولم تكن تفعل في البداية، وفي اعتقادي أن المسيح لم يكن يرغب أن يؤسس ديناً. وأنا متأكد أنه كان سيفاجأ لو حدثه أحدهم عن الدين المسيحي.

لا أعرف إلى ما ستصير الديانات في المستقبل لكنني أعرف أنها ستحتفظ بما يجب الاحتفاظ به: التمييز بين الخير والشر، وهذا جوهر الدين.

لست متأكداً إذا كنت مؤمناً. وهذا الكلام سوف يحزن والدتي لو قدر لها أن تسمعه. كان الفيلسوف أونامونو يقول بأن الله عنده هو خالق اللاأخلاقية وهو برأيي بدعة كان في وسعي قبوله لو أستطيع نسيان حياتي الحاضرة.

● ما الذي في رأيك وسم أكثر تاريخ الإنسانية؟

- أعتقد أنه الإرث الإغريقي وتعاليم المسيح. بدون سقراط والمسيح أي معنى للحضارة الغربية؟ هذا لا يعني أن ننسى كل جهود التقدم التي بذلها آخرون في مختلف العصور. وإذا وجب أن أحدد ما وسم بعمق تاريخ الإنسانية وجب أن أستعمل كلمة صارت مبتذلة هي كلمة الديموقراطية. فلا أزال أؤمن بالديموقراطية وأنا مدين لهؤلاء الرجال الذين صنعوا الثورة الفرنسية، وحرب التحرير الأميركية وحروب الاستقلال جميعها، وأيضاً مدين للحربين العالميتين، ولكل العنف. ذلك أن طالبي السلام اليوم يضعون هدفهم منع العنف في المستقبل وبدون العنف كيف كان للتقدم أن يتم، وإني لأسألهم: هل تخجلون من ثوراتكم التحررية؟ أنا لا أخجل بالحروب والثورات، وأحياناً أسائل نفسي أهذا الشعور يعود إلى أنني أنتمي

إلى عائلة ذات ماض عسكري، وإنني شخصياً كدت أنخرط في الجندية، ولم يمنعني سوى جبني؟

• إن لك جمهوراً عالمياً فأنت مقروء ومسموع، فهل تعتبر أنك عالمي أكثر منك أرجنتينياً؟

ـ يسرني أن يكون لي جمهوري العالمي، ولم أتقصد من هذا أن لا أكون أرجنتينياً. وهل أستطيع لو تقصدت؟ لكنني لو لم أخرج من بوينس أيرس كيف كنت سأراها حقاً؟ كنت فقط سأقبل بها.

ولا يمكن أن يكون المرء أرجنتينياً دون أن يكون عالمياً، فالأرجنتين خليط من كل الشعوب وكل العروق.

عندما كتبت أغاني «الميلونغا» وهي الرقصة الأرجنتينية الشهيرة، تذكرت كل الأسماء التي عاشت في طفولتي في هذا الحي والأحياء المجاورة، والميلونغا كانت أهم من التانغو، كما يقول كاتب الأوروغواي فنسنتي روسي.

• ألك أن تحدثنا عن عملك الأدبي؟

ـ إن العديدين من خارج الأرجنتين يعرفون أدبي أكثر مما أعرفه. حين أكتب قصصي أو قصائدي أكتبها لمرة واحدة وأنساها حين القراء المعجبون بها يعيدون قراءتها ويخلقون بينهم وبينها جواً من الألفة ويجدون في سطورها ما لم أفكر فيه. إن نقادي حقاً أكثر رؤية لأدبي مني.

• كيف تفسر أنك تكرر بعض قصصك في كتبك، إذا كنت تنساها ولا تعود تهتم بها؟

ـ ثمة بضعة رموز مشتركة يجب التذكير بها، وهي لا تنسى، إن البعض يرتكب خطأ في اعتباره «الأدب الفانتازي» إنه أدب الانفلات العشوائي. العكس هو الصحيح، فهذا الأدب يرتكز على رموز شائعة، في مخيلة الجميع.

عندما أكتب قصة فانتازية آخذها بالجدية نفسها كما لو قصة واقعية عن حدث شخصي بكل منطق هذا الحدث وهي أساسية اكثر من العديد من أدب الظروف الواقعية، وبقدر ما يكون الحدث غريباً فهو مرتبط بذاكرة قوية في أعماقي، يطلع أحياناً من اللاوعي.

• في أدبك ميزة خاصة أنه يتضمن دائماً هذه الازدواجية، المظهر وبديله. وأنت نفسك تقول إن في كل عمل لك فكرتين.

- عندما كنت في جامعة تكساس بادرتني طالبة بقولها، «في قصيدتك عن براغ كررت ما كتبته في قصتك «الأنقاض الدائرية». فأجبتها: «أشكرك يا آنستي لأن ما تذكرينه صحيح، لكنني أنا استغربت ذلك، أن تكون الصورة نفسها لحدثين مختلفين». فهذا التكرار اللاواعي في مقاربة صورة واحدة لحدثين مختلفين يعني لي أنه قراءة مزدوجة للحدث. وأعترف بأنني من المعجبين بالروائي هنري جيمس لأنك تجد في كل رواية له أكثر من سياق لأكثر من موضوع ويمكن القارئ أن يختار الذي يحسه، وأعتقد أنه أمر مشترك بين غالبية القصاصين وأن القارئ هو يحدد القراءة المرغوبة. ففي الإمكان قراءة قصة وكأنها خرافة أو العكس.

عندي قصة عنوانها «السود» يمكن قراءتها على أنها تاريخ: تاريخ إنسان من الجنوب، وفي منطقة بوينس أيرس تحديداً، وكيف هو ضحية هذا الجنوب، وايضاً يمكن قراءتها كأنها حلم إنسان يموت الميتة التي رغب فيها، وهذه القصة أيضاً سيرة، لأنها تروي قصة والد جدي الذي قتل في معركة لافرد في ١٨٧٤ في الحرب مع البرازيليين والإسبان. وكنت أيضاً مأخوذاً بهذا النوع من الحياة.

• هل يمكن قول الشيء ذاته عن روايتك «بيار مينار يرغب في كتابة دون كيشوت» ذلك أن بطلك يرغب أن يستعيد كتابة الرواية كما كتبها سرفانتس بمعنى مختلف؟

- إنها رواية غريبة في بابها، كتبتها كمقالة أكثر منها كسرد. وهي أيضاً تحمل المعنى نفسه.

• اسمح لي أن ألخص هذه الازدواجية بفقرة نموذجية أستعيرها من مقالة لك بعنوان «بورخيس وأنا» تقول فيها: «قبل فترة حاولت أن أتحرر منه، بلعبة الزمن واللانهائي. واليوم أرى هذه اللعبة هي لبورخيس، فيجب التفتيش عن لعبة أخرى. هكذا حياتي هرب، حيث خسارة كل شيء، وكل شيء يغرق في النسيان، ويذهب إليه هو». ثم تختم الفقرة بقولك: «لا أعرف من الذي كتب هذه الصفحة، أأنا أم هو». وأنا أسألك أي من البورخيسين يتحدث معي الآن؟

ـ إنه موضوع صوفي (ميتافيزيقي)... كل ما أستطيع أن أقوله في هذا الصدد أنني كتبت قصصاً وقصائد تختلف في مرحلتين من حياتي، لكن بين كل قصصي واحدة بعنوان «المتطفلة» قد لا تكون الأكثر تعبيراً عني، لكنها بالتأكيد الأفضل. وكتبت هذه الصفحات بعد أن قرأت قصص كيبلنغ الأخيرة. وكنت أدرك أنني لن استطيع أن أحقق طموحي بأن أكتب قصة في هذا المستوى، وقلت في نفسي إذا كتبت وأنا في الستين ما يشبه ما كان يكتبه هو في العشرين أنجح أكثر، وهكذا كتبت «المتطفلة» قصة بسيطة عن ناس ضواحي بوينس أيرس، حاولت فيها اتقاء اللون المحلي، أو في الأقل جهدت أن اجعل هذا اللون يحسه القارئ دون أن يكون متأثراً بظروفه.

وأعتقد أن هذه الرواية أفضل ما كتبت مع «الجنوب». لكن لبعض قصصي الأخرى أهمية عندي. مثالاً تلك القصة التي خلقت فيها شخصية «خوانيس» وله ذاكرة شاملة، يستطيع بها أن يستحضر أية لحظة من حياته. كما هي، بحذافيرها، وعنوانها «خوانيس أو الذاكرة».

● أليس ثمة خجل مبالغ فيه أن تختفي وراء اسم آخر هو أنت في النهاية وأنت ملهمه؟

ـ بل استعملت أيضاً اسماً مستعاراً، وللحق لا أية حرية في الاسم المستعار. بل أجدها أكثر في السرد بضمير المتكلم وليس ضرورة أن يكون المتكلم في الرواية هو المؤلف.

ثم إنني كتبت كثيراً مع آخرين. وأذكر في هذا الصدد أنني اشتركت مرة في كتاب مع صديقي بيو كازاريس. وعندما حان توقيع الكتاب وجدت ورفيقي من الأفضل أن نصدر الكتاب باسم مستعار هو بوستوس دوميك، والغريب أن مشاركتنا الثنائية جعلت الأعمال التي ننجزها بهذا الاسم تختلف عن أسلوبينا معاً، فلا هو أسلوبي ولا هو أسلوب صديقي، بل أسلوب آخر أسلوب بوستوس دوميك.

● عندما كنت تكتب القصص البوليسية باسم مستعار ألأنك كنت تعتبر أن هذا النوع من القصص لا قيمة له كغيره؟

ـ أبداً، أعتقد أن لكل نوع قيمته الخاصة، قيمة مختلفة وليست أدنى أو أرفع.

● **لماذا كان إنتاجك الأساسي في القصص القصيرة؟**

ـ ثمة تفسيران: الأول، وربما هو الأصح، كسلي، أما الثاني فلأنني أحب هذا النوع من الأدب ولست واثقاً من قدرتي على الرواية.

لكن إذا سألتني عن الكتب المهمة لي ففي طليعتها روايات مثل: «بوفار وبيكوشيه» لفلوبير، «ايرهون» لبتلر، و«الرجال ذوو الإرادة الطيبة» لجول رومان. وبرغم عظمة الرواية فإنها لا تبدو لصيقة بالمؤلف مثل القصة القصيرة أو القصيدة، أو الأغنية. ثم إنها أقل واقعية من القضية، وادغار ألان بو لاحظ هذا فقال: «إن القصيدة الطويلة لا وجود لها». وهكذا عن الرواية. مثلاً قرأت مراراً رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، لم يبق منها في ذاكرتي سوى أربعة أو خمسة مشاهد.

● **أين ينتهي الخيالي عندك وأين يبدأ الواقع أو العكس؟**

ـ أقول بأن الواقعي هو الذي لا يدوم حين الخيالي يدوم. فإذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر الزمن نجد الخيالي هو الواقعي الأكثر لأنه يدوم أكثر. كتب أونامونو مرة أن «دون كيشوت» حقيقة أكثر من سرفانتس، فنحن مثلاً لا نفكر في سرفانتس خارج كونه مؤلف الكتاب، ونتعامل حقيقة مع دون كيشوت فهو المستمر فينا، لذلك هو شخص حي على الدوام.

● **ثمة ملاحظة في أدبك أن حصة الحب فيه ضئيلة؟**

ـ ربما لأن حياتي كانت ملأى بالحب والنساء فجاء أدبي يكمل الجوانب الأخرى. قد أكون وجدت السعادة في الحب، لكنها سعادة لي ليست بالأهمية التي لها في ذهن الآخرين، لذا يجب التفتيش عن الصفاء وهدوء النفس والاستمرارية لنسيان المصير الشخصي.

والحب يملأ حياتنا ولا أعتقد أنه موجود. وأتساءل ألم نخلقه أكثر في الشعر، حين يجب ألا ننسى أن الشعر أيضاً لم يبدأ كتعبير عن الحب، فالشعر في بداياته لم يكن تعبيراً شخصياً. لنأخذ الإلياذة مثلاً...

● **لكن حرب طروادة بدأت بسبب امرأة.**

ـ نعم، هذه المرأة لم تعامل في الملحمة خارج كونها من ممتلكات زوجها. إذن لم يكن في كل ذلك ما له علاقة بالعاطفة، إلا أننا ونحن اليوم نقرأ «الإلياذة»

أو أي كتاب قديم مشابه نسقط عليه أحاسيسنا المعاصرة التي هي إضافة وليست في أساس الكتاب.

● **لهذا غالبية أبطال قصصك من الرجال؟**

- إنك تكرمني كثيراً في هذا لكن ابطالي ليسوا رجالاً بالمعنى الحقيقي، إنهم أقنعة شفافة. فليس في هؤلاء سوى إنسان واحد هو أنا. أما موضوعاتي فهي كلها تدور حول فكرة واحدة أو شخصية واحدة تحاول أن تجد لها مصيراً ملحمياً وغالباً تفشل في طموحها.

● **تقول كاتبة سيرتك اليسيا جورادو: «إن بورخيس هو متاهة»؟**

- ربما لكنني لست متاهة قلقة، بل متاهة مريحة. والحق أن المتاهة الموصوفة في الأساطير اليونانية كانت تسحرني فكنت أتصور القنطروس وراء الكثير من الأشياء الفنية.

وتحضرني هنا متاهة دوكينسي وأيضاً متاهات كافكا، والغريب أن كافكا كان يتجنب دوماً استعمال كلمة متاهة، والاستعمال الأجمل للمتاهة هو في قصيدة لبودلير بعنوان «حلم باريسي» حيث المتاهة على حجم الكون.

● **لكن المتاهة موجودة في أعمالك خاصة في «المتاهة» وفي «البستان ذو المفارق»...**

- إن المتاهة هي الرمز ولا مفر منه للتعبير عن الحيرة، وكل حياتي أعانيها. إذ أقف في حيرة أمام الكون، وأيضاً أمام الإشكالية الفلسفية عن الديمومة والهوية. ولو حللنا هذه المشاكل لكنا امتلكنا كل شيء وعرفنا كل شيء. وكتبت مرة أن الإنسان مجبول من غبار ووقت، أما الغبار فلا يقلقني فليس سوى تقليد توراتي. ثم لا أعرف هل الغبار أو المادة أو المسافة توجد خارج الزمن.

إنني هنا لأتذكر طفولتي فأشعر أنني شخصان أو كنت شخصين توحدا في ما بعد، واليوم أحاول أن أتذكر ذاك الشخص الذي كنته وكان يتقن الفرنسية تلميذاً في جنيف.

وهذا يعني أنه لا يوجد غير الزمن والديمومة والاستمرار. يكفي حالم واحد لأن يحلم كل شيء. يحلم التاريخ القديم والتاريخ الحديث والمستقبل. وهو يستطيع

أن يفكر على هذا النحو: «أنا مولود في بوينس أيرس وفي هذه اللحظة أتحدث مع شخص آخر». أليس هذا جزءاً من حلم؟

والحق أنني لم أستطع أن أفهم الزمن، كما لا أفهم كيف نتقاسمه، أو كيف أنت يا سيدي يمكن أن تكون في هذه اللحظة التي أنا فيها مع أننا خلقنا في زمنين مختلفين؟ فلم أختر المتاهة بدافع الفانتازيا بل بدافع الضرورة.

• تتكلم عن الزمن والغبار وهل ننسى أن الغبار هو الموت؟

ـ الموت لا يقلقني كثيراً، بل سأسمح لنفسي بأن أعترف لك بأن الشيء الوحيد الذي أضافه هو أن يجعل العلم يحاول إلغاء الموت.

وحين نفكر في الموت فليس إلا على شكل افتراضات لأجل أن نقتنع بضرورة الموت، لكنها افتراضات تشبه إلى حد ما الافتراض أن الشمس سوف تغيب هذا المساء لتطلع في الغد. ولنا ملايين وملايين الأمثلة السابقة.

لا أعتبر الموت أو موتي الشخصي كفصل مأساوي بل كأمل ورجاء وكتبت قصيدة في هذا المعنى.

أذكر الآن، شخصية لستيفنسون، رجلاً عجوزاً يقطع انكلترا من أقصاها إلى أقصاها، وهو فقير جداً والناس تسخر منه لكنه كان يعرف أن ثمة كنزاً في مكان ما يجب أن يكشفه ثم نكتشف أن هذا الكنز هو الموت.

فرجينيا وولـف

(البحث في الداخل الإنساني)

«أنا كاتبة شاهدة على الآخرين وليس عن نفسي»

(فرجينيا وولف)

فرجينيا وولف (١٨٨٢-١٩٤١) من الأشهر في الرواية الإنكليزية إلا أن العربية لم تعرفها إلا مذ شهرتها مسرحية الأميركي ادوارد البي «من يخاف من فرجينيا وولف» التي، بعد تحويلها إلى الشاشة الكبيرة، جعلت اسم فرجينيا وولف مادة للحديث اليومي كما اسم «غودو» في مسرحية صموئيل بيكيت «في انتظار غودو». وإذا «غودو» يرمز إلى المستحيل فإن اسم «وولف» صار يرمز إلى الخوف.

لكن بعكس ما يوحي عنوان مسرحية البي فإن فرجينيا وولف لا تثير الخوف إلا لأنها تستوحيه، فهي الخائفة، وبلغ خوفها مع نشوب الحرب العالمية الثانية أن أغرقت نفسها حيث كانت تحب أن تتنزه. وبموتها انتهت مغامرة من أهم مغامرات الأدب الإنكلزي ما بين الحربين عبر تجمع عرف باسم «تجمع بلومسبري» اسم الحي الذي كان لجأ إليه أفراد الطبقة الأريستوقراطية التي وجدت نفسها خارج التاريخ، فشاءت أن تدخله من باب جديد: الباب الثقافي.

وكانت فرجينيا وولف الحالة النموذجية للتعبير عن ذلك التجمع. ويوضح هذه المسألة كتاب للناقد الفرنسي جان بلوث يحكي فيه عن مغامرة بلومسبري، بعنوان «بلومسبري، تاريخ حياة سياسية وفنية، انكليزية».

وهو يضع «حديث» فرجينيا وولف في إطاره التاريخي الصحيح.

ارتبط اسم فرجينيا وولف بالانقلاب الذي سيحدث للرواية العالمية عبر ما عرف باسم «تيار الوعي» أو «المونولوغ الداخلي»، وهذا الانقلاب ذهب به الإيرلندي جيمس جويس إلى نهايته، فاختص به، إلا أنه كان محوراً لدى روائيين آخرين،

وإن بمعالجة مختلفة: لدى فرجينيا وولف التي ولدت وجيمس جويس في سنة واحدة، ولدى الروائي الفرنسي مارسيل بروست الذي يكبرهما بسبع سنوات. ويشترك الثلاثة في تحويل الزمن الروائي من زمن تاريخي إلى زمن نفسي، أي من الزمن الخارجي إلى الزمن الداخلي.

قبل الحديث مع فرجينيا وولف يجب وضعها للقارئ في إطارها التاريخي كما يصفه جان بلوت في كتابه عن «تجمع بلومسبري» - في منشورات «بالاند» - والذي يقول بأن الطبقة الأريستوقراطية الإنكليزية منذ فقدانها لامتيازاتها ثم لقصورها، جمع حي بلومسبري العدد الأكبر من أفرادها الموهوبين الذين كانت تجمع أعمالهم المتنوعة، وهي صورت تلك الفترة، روحية التحدي ومرارة الخيبة الداخلية. ومن اللافت أن هذه الحركة لم تنطبع بطابع الانعزال كما كان يفترض في طبقة صارت منعزلة، بل حدث العكس، كان الانفتاح شعارها. لكنه الانفتاح المزدوج التعبير: الاتصال بالآخر ومحاولة الإبقاء على الذات.

بدأ هذا التجمع يتكون حول فرجينيا وولف بعيد موت والدها السير لسلي ستيفن في ١٩٠٤. وضم إلى فرجينيا وزوجها ليونار وولف عالم الاجتماع الذي لعب دوراً مهماً في الحياة السياسية، الفيلسوف الاقتصادي كينز (النقيض لماركس) الذي كان له تأثيره الكبير على الفكر الاقتصادي الغربي، والشاعر ت.س. اليوت، والناقد كليف بل، زوج فانيسا شقيقة فرجينيا، وعالم الرياضيات نورثون، والموسيقي تيرنر، والرسام روجيه راي، والروائيين فورستر، ايشروود، ستراشي إلى عشرات المواهب الأخرى.

ولا فكرة واضحة كانت في إنشاء تنظيم ثقافي معين، بل حدث ذلك عبر تجمع المبادرات الفردية في إطار روحية جديدة أخذت تعصف بالعالم مطلع هذا القرن بكل ما حملت من تغيرات. وكان لإنشاء فرجينيا وولف وزوجها داراً للنشر اختصت بهذا الجديد دافع للتجمع فوالدها السير لسلي ستيفن هو أحد الأسماء الكبرى في الفكر الليبرالي وكذلك جدها السير جيمس. عدا كون فرجينيا شاركت مشاركة يومية وثيقة في الحياة الثقافية عبر الصحافة الأدبية، فأسست مع زوجها دار هوغارت للنشر، التي صدرت عنها كل مؤلفاتها بدءاً ببواكيرها الروائية: «الخروج» ١٩١٥، «ليل ونهار» ١٩٠٩، «غرفة يعقوب» و«الاثنين والثلاثاء»

١٩٢٢، ثم رواياتها الناضجة التي استلهمت فيها «تيار الوعي» وأبرزها «السيدة دالوي» ١٩٢٥، و«نحو المنارة» ١٩٢٧. ثم رواياتها الكلاسيكية الأخيرة بدءاً من الثلاثينات وأهمها «الأمواج» ١٩٣١، «السنون» ١٩٣٧، «بين فصول المسرحية» ١٩٤١. إضافة إلى رواية شبه سيرة ذاتية خيالية نشرتها في ١٩٢٨ بعنوان «أورلاندو»، وأيضاً سيرة «الرسام روجر فراي» في ١٩٤٠.

كانت أشهر روائية انكليزية في زمانها وأيضاً ناقدة متميزة، لها مقالاتها النقدية في سلسلة بعنوان «القارئ الهادئ» ظهر منها في حياتها مجلدان، الأول سنة ١٩٢٥ والثاني سنة ١٩٣٢. أما المجلدان الأخيران فصدرا بعد موتها، الأول بعنوان «موت الفراشة» والثاني بعنوان «هذه اللحظة».

وأما قضية المرأة فخصصت لها الكثير من الوقت والمحاضرات التي نشرت وجمعت في حياتها في عدد من الكتب أهمها «ثلاثة جنيهات» ١٩٢٨ و«غرفة خاصة» ١٩٢٩.

تعرضت لمآس عائلية عديدة فماتت أمها ثم أختها ثم أبوها ثم أخوها وهي بعد في العشرينات من عمرها، ما أضفى طابعاً من السوداوية على حياتها الأدبية والشخصية.

ويقول بلوت إن التجمع الأدبي الذي نظمته وولف كان في ذروة عطائه عندما استعاد أمل الانبعاث من جديد لينفخ هذا الأمل على كل صعيد، لولا نشوب الحرب العالمية التي شتتت أفراده وقتلت محركته فرجينيا وولف.

الانطلاقة المغيرة

منذ أن قرأت فرجينيا وولف الفصول الأولى في رواية «عوليس» التي كان جويس بدأ بنشرها في إحدى المجلات «المجلة الصغيرة»، كانت أول من أشار إلى أهمية ما يفعله جويس فكتبت:

«إن السيد جويس إذ يغامر بكل ما سوف يصدمه بالرأي السائد كان يدرك أنه يسير على طريق صحيحة يكشف فيها عبر الرواية ذبذبات النار الداخلية الخفية التي توجه تعابيره ورسائل ضوئية تلمع عبر الدماغ، ولإظهارها جلية أبعد

كل ما هو حشو تقليدي كان يعين القارئ في ما مضى على فهم منطق الرواية الذي لا يراه جويس صادقاً إلا بالتخلي عنه. وإذا كان يريد أن يحتفظ للرواية بحياتها الحقيقية... إذا كنا نريد الحياة ذاتها فها هي بالتأكيد بين أيدينا».

وإذا كان جويس سبق الجميع تطبيقاً فإن الإحساس بهذا الهاجس نظرياً واضح لدى فرجينيا في بواكيرها التنظيرية قبل أن يصدمها جويس بتطبيقاته الجريئة. فهي في باكورتها «الرحيل» تقول على لسان إحدى شخصياتها: «إن ما أهدف إليه في كتابة القصة هو ما تهدف إليه أنت عندما تعزف على البيانو: كلانا يسعى لاكتشاف ما وراء الأشياء... إن إحساسي بالأشياء يأتي بلا انتظام، كما هي الحياة... أريد أن أخلق أشكالاً جديدة».

ثم تقول في مكان آخر: «لنتأمل عقلاً عادياً في يوم عادي، للحظة واحدة، فنجد أنه يستقبل آلاف المؤثرات سطحية ومضحكة وعابرة وعميقة وأخرى حادة كالسكين كلها تهجم على العقل في وقت واحد ومن كل ناحية في زخات متواصلة من ذرات لا تحصى. وهي بسقوطها تغير في هذا العقل كل لحظة. لذلك إذا شاء الكاتب أن يكون حراً في التعبير الحقيقي يجب أن يكون مستبعداً للتأثير الزائف. فإن ما سوف يطلع في العمل الروائي الذي بين يديه لن يكون حبكة أو ملهاة أو مأساة أو غراماً ممتعاً أو مصيبة تقليدية، بل إننا قد لا نجد زراً واحداً مثبتاً بالطريقة التي يراها خياطو شارع بوند. هذا لأن الحياة ليست سلسلة من المصابيح المنتظمة، كما في الشوارع بل هي هالة مضيئة وغطاء شبه شفاف يحيطان بنا منذ وعينا الأشياء. ومن واجب الكاتب أن يلتقط هذه الخطرات الروحية المجهولة المتغيرة أبداً غير المحدودة بكل ما فيها من غرابة وتعقيد دون أن يضيف إليها من الخارج إلا ما لا بد منه... إن المادة الحقيقية للقصة ليست بالتأكيد تلك التي اعتدنا أن نؤمن بها».

وفرجينيا وولف التي لم تكتب كما فاجأها جويس في «عوليس» إلا أنها كانت تنتظر أن تطلع هذه الكتابة، التي تحس نفسها مليئة بها. ولذلك بعد صدور «عوليس» نرى كتابتها تتبدل كلياً. فالروايتان اللتان صدرتا بعد «عوليس» مباشرة، منتصف العشرينات، وهما «السيدة دالوي» و«غرفة يعقوب» تقتربان كثيراً من اسلوب جويس. إلا أن وولف ظلت تميل إلى الاحتفاظ بشاعرية معينة في التعبير.

إن يوم كلاريسا في لندن في روايتها «السيدة دالوي» يشبه كثيراً، كما يقول الناقد ليون ايديل يوم ديدالوس في دبلن في رواية «عوليس» لجويس. فالسرد هنا يدور في داخل العقل بل إن الرواية كلها تدور في داخل العقل، في عقول شخصيات الرواية، وهذا ما كان يفعله مارسيل بروست دون أن يكون ملماً بالتنظير الذي أسهبت فيه فرجينيا قبل جويس وبعده، وإن كان جويس أفادها في استلهام تقنية معينة كانت تحس بها دون أن تقدر على تطبيقها. أما كانت تقول هي في استشفافها لمذهبها الروائي: «يجب أن نسجل الذرات وهي تتساقط على الذهن بالنظام الذي تساقطت فيه، ولنتتبع، مهما بدا متفككاً متنافراً في المظهر، ذلك الشكل الذي يؤثر، في الوعي سواء كان هذا المؤثر منظراً أو حادثاً، إن كل طريقة للتعبير عن ذلك هي صحيحة. كل شيء يصلح أن يكون مادة للقصة».

ولإبراز هذه التفاصيل عمدت وولف إلى تكثيف زمن الرواية، فرواية «نحو المنارة» لا تستغرق أحداثها بضع ساعات كما أن زمن الرواية في «السيدة دالوي» أقل من يوم كامل. وكذلك «غرفة يعقوب».

لكن كان يهزها دوماً بعكس جويس أن تكون العاطفة هي كاميرا التصوير وليس العقل. وهنا قرابتها أكثر من بروست. وظلت الأحداث في روايتها لا علاقة لها بالخارج إلا كما تصورها العاطفة، إلا أنها كانت ترغب أن تجعل تصوير الحدث شعراً ليس بالمعنى اللفظي للشعر، بل بالمعنى الروحي. وربما هذا ما جعل إنتاجها أقل عمقاً من إنتاج جويس لكنه ببساطته الشعرية أكثر تحسساً لدى القارئ. وهي رفضت أن تسمي هذا التداعي «المونولوغ الداخلي» كما سماه جويس، ولا «تيار الوعي» كما سماه النقد، بل «التيار الشعري» وفي مقال لها في «الهيرالد تريبيون» ١٩٢٧ بعد صدور «السيدة دالوي» تشرح مفهومها للشعر في الرواية فتكاد تكون تصف ما سوف يفعل جويس نفسه بعد ذلك في الرواية التي تتجاوب مع كل تطلعاتها، رواية «يقظة فينيغان» ذروة كل تطرفات القصة السيكولوجية منذ بداية القرن إلى بداية الحرب العالمية الثانية، حيث انتكست هذه المغامرة لتدخل التاريخ لكن ليس قبل أن تؤثر في مستقبل الرواية العالمية كلها. فالرواية أي شكل اتخذت بعد مغامرة «تيار الوعي» لا تستطيع أن تتجاهل تلك المغامرة.

وقد لا يرغب الروائي أن يكتب على طريقة جويس، بروست، وولف، لكنه سيظل متأثراً بهذا الإنتاج.

وفي هذا نجد فرجينيا وولف نفسها تخلت عن مغامرتها بعد الثلاثينات لتكتب الرواية في تصورات أخرى أقرب إلى ما يمكن أن نسميه الكلاسيكية الجديدة. لهذا اشتهر تصريح لها في الثلاثينات: «أريد أن أكتب رواية من الصمت، من الأشياء التي لا يقولها الناس، هل أستطيع؟».

لكنها استطاعت في رواياتها الأخيرة أن تخلق شخصيات مقطرة مصفاة عقلاً وجسداً على خلاف شخصيات جويس كما يقول ليون ريدل، ونجد روح الشعر تجري في عقول شخصياتها، مستسلمة في ذلك لحساسيتها الأنثوية بعكس استسلام جويس لعقله الذكوري، كما نرى في أسلوب كلاسيكيتها الجديدة:

«بدت الظلال لسبتيموس وارن سميث المضطجع على الأريكة في غرفة الجلوس، بدت مقبلة ومدبرة، مومئة وصريحة، تحول الجدار من الرمادي إلى الأصفر أو العكس وتجعل شارع ستراند معتماً أو مضيئاً والحافلات السريعة بلون الموز الذي قد يختفي فجأة في الاغبرار، وهو يرقب الوهج الذهبي المائع والظلال البنية، بالتحسس الموحش لكائن حي يعيش على الورق الذي يزين الجدار».

الحديث

في سلسلة «لقاءات متخيّلة» نشرتها صحيفة «لوموند» الفرنسية العام ١٩٩٢، خصصت الناقدة جنفياف بريزاك إحدى الحلقات للروائية فرجينيا وولف أقتطع منها هنا الفقرات التالية:

- **جنفياف بريزاك ــ ما هي الذكرى الأهم في حياتك يا فرجينيا وولف؟**

ـ فرجينيا وولف ـ لو أن الحياة لها مرتكز، لو أنها إناء يمكن أن نملأه استمراراً، فإن إنائي بالتأكيد هو هذه الذكرى: «كنت لا أزال في السرير، في يقظة ذلك الصباح، نصف غافية أيضاً في غرفتي في مدرسة سان ـ ايف. وكنت أسمع عبر النافذة الأمواج تتكسر على الشاطئ». واحداً اثنين، واحداً اثنين، وأسمع رذاذها يتطاير على الشاطئ، ثم يحط، واحداً اثنين، واحداً اثنين. وستائر الغرفة تنتفخ كلما هبّ عليها الهواء. كنت أصغي لهذا الضجيج العذب وكنت أرى ذلك النور. وكان يصعب علي أن أصدق أنني في ذلك المكان، كما لو في لحظة نشوة الغيبوبة لدى الصوفي.

• هل عدت إلى هذه الذكرى مراراً في كتاباتك؟

ـ أبداً، إن إحدى صعوبات كتابة السيرة تجنب فخ السهولة في تقديم الشخص لنفسه. ذلك أنه من الصعب جداً وصف ما يحدث لشخص، لأن من الصعب جداً وصف الشخص. إن الكائن الإنساني أكثر المخلوقات تعقيداً.

• من أنت يا فرجينيا وولف؟

ـ إنني ادلين فرجينيا ستيفن، الابنة الثانية للسير لسلي ستيفن. وتغص عائلة ستيفن بكثرة المشاهير في رجالها. ولدت في وسط عائلي يهتم كثيراً بالحس الاجتماعي، أفراده يحبون الزيارات والمراسلات ومتعة الحديث. لست أدري هل أختلف كثيراً في طباعي عن طباع أفراد عائلتي.

• تستخدمين كثيراً في كتاباتك عبارة «لست أدري» وكأنها مفتاح الدخول إلى عالمك، فهل ورثت هذا التعبير عن عائلتك؟

ـ كلا العكس هو الصحيح. إن أمي ذات منطق واضح وصريح وتعرف كيف تربط الأشياء وكيف تسلسلها بدقة. وهي للحق عادلة وأحكامها شديدة الإنصاف، وليس في منطقها أي حشو. فهي دقيقة جداً، لذلك شخصيتها مطبوعة في ذهني. كان موتها وأنا بعد في الثالثة عشرة أعظم كارثة يمكن أن أصاب بها. عندما بلغني النبأ خيل إلي أن الزمن توقف وأن الغيوم في السماء كفت عن الحركة واسودّ لونها، وأن كل الكائنات تئن وتنشج وأنها تسير على غير هدى.

• وماذا عن والدك؟

ـ كان للسير ستيفن أكثر من وجه. أما ستيفن الاجتماعي فلم أعرفه وأما الكاتب فيمكنني أن أتصور شخصيته على هذا النحو: مثقف ورياضي، مرح، عطوف مليء بالحيوية والمحبة. لكن مذ توفيت أمي واتخذت مع أختي، تدبير المنزل، لم أشهد منه سوى الأب الطاغية الشديد التطلب، الشرس والأناني، فكنت أكرهه وأحبه تناوباً، لكنني كنت أخضع لعبوديته، كما لو أنني محبوسة في قفص مع وحش. كان يخفي عميقاً مشاعره، حتى إنه هو نفسه ما عاد يعرف ما كان عليه.

مذاك أدركت أن لا شيء أفظع من الأنانية، ولا شيء أقتل للنفس من الأناني لنفسه ولمن يضطر أن يعيش معه.

● **لكنك كثيراً ما مدحت الكتاب المحبين أنفسهم؟**

ـ هذا صحيح فالكاتب المحب لذاته يغامر في كتابته أكثر بكثير من الكتاب أصحاب الغيرية، المنفتحين على العالم، المنطوين على أنفسهم. فهم عادة يراقبون ويحاسبون أنفسهم أكثر من اللازم، بالفطرة.

وعلى هذا شارلوت برونتي مقروءة أكثر شاعرة منها روائية لأن شخصيات رواياتها بدائية ودعابتها مكبوتة، وفلسفتها متأثرة بجهامة والدها القسيس. حين هي في شعرها أكثر انطلاقاً لأن موضوعها ذاتها.

● **وأنت هل تعتبرين نفسك كاتبة «غيرية»؟**

ـ نعم. ففي هذا المعنى أنا كاتبة شاهدة على الغير أكثر مما على نفسي. أحس وكأنني دائماً على المسرح، وغالباً ما أشهد على الماضي. طابع واحد يغلف كل أعمالي. وهذا يؤكد فكرتي أننا نشبه مراكب مشدودة، تطفو عملياً فوق ما نسميه واقعاً، ويحدث أحياناً، ودونما سبب واضح وبدون جهد ذاتي، أن تنفك مراسي هذه المراكب من تلقائها. وهكذا يصبح الواقع مشهداً انقطع فجأة. لكن طابع الثبات هو الذي يغلب عادة على المشهد. أيكون ذلك بسبب التصاق المشهد بأهم ما يكون انطبع في نفسنا منذ بداية التعبير الكتابي؟

أذكر لدى موت ستيلا، شقيقتي الصغرى، أن الحياة بدت كأنها شجرة عارية. إنه انطباع الموت الذي كان يغلف المشهد بمرارة والذي كان يزيده وضوحاً تصرف والدي الملتبس. والمشهد كله يسوده المزاج العكر، والضجر.

● **الضجر؟**

ـ الضجر بسبب الشعور بالعجز وعدم التكيف معه. ألا تبدو الحياة زخرفة على الرصيف تخفي هوة واسعة؟ أتطلع إلى القاع فيعتريني الدوار. **لماذا هذا الشعور؟** وما السر في أن الشيء الوحيد الذي يزيل هذا الشعور هو تسجيلي له على الورق؟

كانت مرارتي تخف مع نقدي في الكتابة. أما لماذا لا اذكر ذلك.. فهي المكابرة، ربما لأنني لا أريد أن أعطي سوى انطباع النجاح، حتى لنفسي.

• ألا يصب هذا التفكير في «السنوبيسم»؟

- بل إن جوهر السنوبيسم يقوم على محاولة التأثير في الآخرين. إن «السنوب» هو شخص قليل الثقة بوضعه، ولكي يعوض هذا النقص يحاول دوماً أن يظهر مظهر الشخص المهم. وهذا ما كنت أشعر به أيضاً. وبرغم أنني أدركت أن هذا التظاهر لا يؤثر في أصدقائي، ما كان يتوجب علي أن أغير هذا المسلك، لم أستطع، وربما هذا عيب أصلي.

• أبسبب هذا كنت ذات حساسية فائقة للنقد الجيد أو السيء؟

- إن أفظع ما يرافق الكاتب المشهور هو أن يصير أسير هذه الشهرة. إنني عادة لا أحب أن أكتب في الصباح، وأظل أعاند إرادتي نحو ساعة، ثم أجلس للكتابة لأنني أفكر في ما سيقول الآخرون إذا تقاعست عما أظنه واجب مهنتي. لكن ما إن أبدأ الكتابة حتى أنسى كل ذلك. ربما يعود هذا إلى كوني امرأة وفي هذا المعنى تبدو الكاتبة أنها تتحدى مجتمعها بانصرافها إلى مهنة ليست لها. هذا هو الانطباع العام. إن هذه المهنة للمرأة مثابة ادعاء في التفكير السائد.

• لماذا مارست النقد الأدبي في الصحافة طوال ثلاثين سنة؟

- سأعترف أنني كنت أشعر بلذة كبرى في ذلك، إن النقد الصحافي كان يرضيني كثيراً كمهنة. طريقة ترتيب النص النقدي في شكل مؤثر مع احترامي الداعم للكتاب الأموات وتفهم دائم للأحياء.

• الحق إن اهتمامك بالكتاب الأحياء كان كبيراً في النقد الصحافي.

- إنه العمل الصحي والسعيد الذي ملأ حياتي. لكنه العمل الذي يتطلب جهداً مستمراً وحرية كاملة. والسنة ١٩٣٧ كانت الذهبية في عملنا، حيث كافأت الصحافة جهدنا فإذا هو على الصفحات الأولى في مختلف الصحف اليومية عبر تقديمنا لأعمال ايشروود.

• ما رأيك في ايشروود؟

- إنه معجزة حقاً. شاب صغير مليء بالحيوية. كان يعيش في فندق صغير في بروكسيل. أحب رواياتي وقال بأن مورغان فورستر وأنا هما الروائيان الوحيدان

اللذان يحترمهما جيله (سبندر واودن ورفاقهما) وقال: رواياتك هي الشعر، وأما فورستر فإنه يبتكر أشياء نتمنى جميعنا أن نفعل مثلها.

• وماذا عن ستيفن سبندر؟

- شاب جميل يشبه صورة الشاعر في المخيلة الشعبية. ويروى عنه أن الحزب الشيوعي طلب منه، عندما التحق بصفوفه تلك السنة أن يذهب للاستشهاد في اسبانيا ليصبح لإنكلترا بايرون آخر.

• واودن؟

- كان غريب الأطوار يحب الدفء، وعندما يرغب في الكتابة كان يطلب إبريقاً كبيراً من الشاي ويغلق النوافذ وستائرها عليه.

• يقال بأنك اختلفت مع مورغان فورستر؟

- هذا صحيح. بدأ هذا الخلاف في المكتبة العامة في لندن، حين عرفت أنه يكره دخول النساء في عضوية لجنة المكتبة وعندما تأكدت شهرتي بعد سنوات حاول هو أن يطلب مني الدخول في اللجنة لكنني رفضت، لم أكن أريد أن أكون استثناء. كنت أريد أن أكسر هذا القانون الرجعي. لكن هذا لا يمنع إعجابي به فناناً وكاتباً. إن له اسلوبه العالي في صياغة الكلام الذي للأسف يفوت معناه الناس العاديين. وهو ناقد مهم. وشخصه فيه شيء من الطهارة البوريتانية وطريقته في التصرف أنيقة.

• ما رأيك في المرأة الكاتبة؟

- المرأة الكاتبة تجد صعوبة في التعبير أكثر من الرجل الكاتب، فهي دائمة التفتيش عن الجملة المفتاح، وتحاول دائماً أن تشعر بأن القارئ يفهمها.

• هل أنت كلاسيكية؟

- يجب احترام الكلاسيكية. كما يجب احترام كل فن. فالفنان ليس ذاك الذي لا ضابط له. إن الضوابط مهمة. وفي حال انفلاتها تغلب الأنانية على التعبير وهذا ما لا أحبه. لكن هذا لا يمنع أن يكون هو يتقد بنار مزاجية. يجب أن يكون مليئاً بالفوضى لكن يجب أن يعرف كف يخفي هذا عن جمهوره.

• قيل إنك منافسة لصديقتك كاترين مانسفيلد؟

ـ نعم. صديقة لدودة. فهي اتهمتني مرة بأنني عجوز مدعية زقاقية. لكنني كنت أحب مزاجها الذي يشبه مزاج الهرة الوحشية فلا تعرف متى تخدشك وأنت تلاطفها. ومع ذلك إننا متقاربتان جداً. أذكر ذات يوم أنها فاجأتني بالحديث عن الوحدة والعزلة كما أشعر أنا بهما تماماً.

ماذا تظنّيني شعرت لدى سماعي نبأ موتها في ١٩٢٣؟ هل ارتحت من كون منافستي انزاحت من دربي؟ أبداً، بل فراغ راح يكبر مع الوقت، فراغ وإحباط وتشتت. وعندما استأنفت الكتابة شعرت بأن كتابتي صارت بلا معنى، لأن كاترين ما عادت تقرأني.

• ما الذي تشعرين به ساعة الإحباط؟

ـ بموجة خضراء. كثيرون سخروا من هذا التعبير، كما سخروا من إعجابي بالرسم الأخضر. والموجة هي صورة المعاناة اللامجدية.

• هل تكتبين لتهربي من مشاكلك؟

ـ لكن هل ثمة شيء حقاً سوى الكتابة؟ التأمل في الأشياء بلا توقف، وملاحظة الحماقة. فإذا لم تكن هكذا الكتابة فما جدواها؟ أنا أريد للكتابة أن تكون عملاً مجدياً. في الأقل هذا ما أتمناه.

المناضلة

لكن لفرجينيا وولف وجهاً آخر هو الذي لنضالها في ميدان تحرير المرأة، وشهاداتها في هذا المجال في كتابين شهيرين «ثلاثة جنيهات» و«غرفة خاصة» في الأول مقالاتها في الصحف والثاني محاضراتها في مجموعة من الطالبات سنة ١٩٢٩. إن بداية الحركة النسائية في انكلترا تعود إلى ١٨٥١، وبرغم كتاب جون ستيوارت مل في ١٨٦٩ بعنوان «إخضاع النساء»، وهو أهم معالجة لوضع المرأة حتى ذلك الحين، وبرغم جهود السيدة بانكهرست التي أسست الاتحاد النسائي الاجتماعي في ١٩٠٥، فإن حقوق المرأة في زمن فرجينيا وولف كانت لا تزال تحتاج إلى نضال. وحاربت وولف على جبهتين حقوق المراة العاملة، وحقوق المرأة الكاتبة. فالأجر المخجل الذي كانت تتقاضاه المرأة العاملة في زمن وولف محور كتابها

«ثلاثة جنيهات» حيث كشفت فظاعة استغلال المرأة العاملة إذا قيس باستغلال الرجل العامل. أما «كتاب «غرفة خاصة» فهو محور دفاعها عن المرأة الكاتبة. ولخصت هي عدم اندفاع المرأة آنذاك في التعبير الكتابي بكونها لا تملك غرفة خاصة بها لتتأمل وتكتب، وتعتقد فرجينيا وولف أن هذا الشرط ضروري لإنتاج المرأة الكاتبة أو المرأة الفنانة.

وبين مقال وآخر أو محاضرة وأخرى كانت نقاشاتها اليومية ومشاكلها لا تحصى في هذا الخصوص. وبالطبع لم تكن كل امرأة كاتبة آنذاك توافقها على هذه الحماسة. بل إن كاتبات اليوم متحررات متساويات الحقوق مع الرجل مثل السيدة ماك جنلي صاحبة كتاب «رسل الحب» فهي تتهم فرجينيا وولف بأنها كانت تبالغ: «مهما يكن من سحر فرجينيا وولف وما كان لكتابتها من خطر ونفوذ، فإنها لم تقم الدليل في أي موضع من كتابيها، الخاصين بهذه المسألة، على أن النساء كن مكرهات على الخضوع للرجال حتى أصبحن جنساً ثانوياً». وتتهمها بأن الدافع وراء نضالها عدم رضاها عن كونها امرأة.

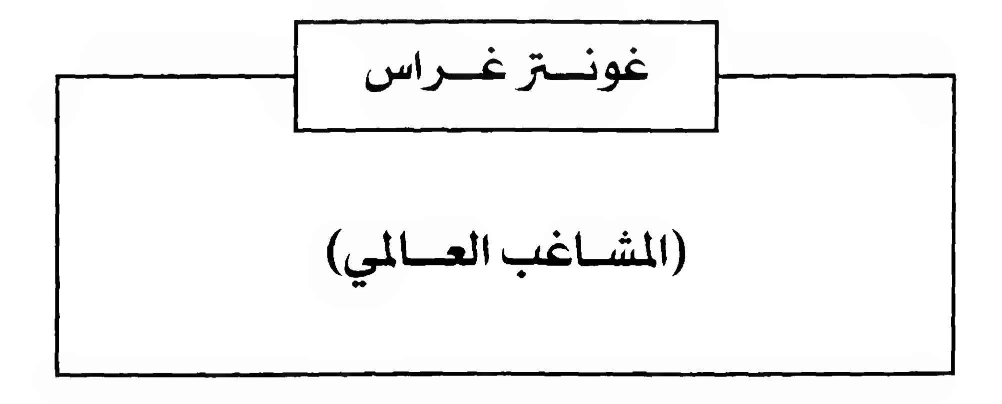
لكن في المقابل وجدت فرجينيا وولف من يؤيد آراءها بل يذهب بهذه الآراء إلى أبعد. وليس دخول السيدة بانكهرست إلى البرلمان في ١٩٢٨ عبر حزب المحافظين سوى الدليل على ثمرة هذا النضال الذي راح يتسع. وربما يصعب على المرأة الأوروبية حالياً أن تتصوّر فظاعة أوضاع المرأة ما قبل هذا القرن، ومن هنا الاستخفاف ببعض مظاهر هذا النضال حين كان لينين نفسه وقبله ماركس يعتبران المرأة طبقة مغبونة الحقوق كالطبقة البروليتارية نفسها. ولا يمكن تحرير المجتمع إذا ظل نصفه غير محرر.

إلا أن فرجينيا وولف استخدمت كل براعتها الفنية والتعبيرية لتوضيح مظالم جنسها. ولرفضها الحكم بخلوّ الجنس النسائي من عبقرية مثل عبقرية شكسبير فتفترض في كتابها «غرفة خاصة» في الجزء الأكثر درامية في الكتاب، أنه كان لكشسبير أخت، وأن هذه الأخت كانت تتحلى بالصفات العبقرية التي لأخيها. فماذا كان يحل بها في وجود شقيقها سوى الكارثة ثم الانتحار آخر الأمر، لأن المجتمع سوف يفسح لتوأمها الذكر، وليس لها. ولذلك تقول وولف إن الرجل لكي يرتفع بنفسه أمام نظره الأناني الأرعن يقمع المرأة. ونرى

المرأة تنظر دائماً إلى الرجل نظرة توجس وخوف. لذلك اعتبرت فرجينيا وولف أن في اختلاء المرأة وراء باب موصد لغرفة خاصة سوف يسمح لها بالتفكير من غير تأثر أو إكراه في علاقتها بالرجل.

ومهما يكن من آراء فرجينيا وولف فإنها تظل تثير حتى اليوم جدلاً في كل مكان، ولا نهاية لهذا الموضوع كما لا نهائية الحياة الإنسانية.

وقبل أن تترك فرجينيا وولف الحياة نشرت كتابها المهم «بين الفصول» حيث تدور الرواية بين فصول مسرحية ما يجعل الحدث الروائي منظوراً إليه برمزية أكثر. إن الكتاب هو عن علاقة الحياة الداخلية بمظهرها كما علاقة حياة المتفرج بحياة خشبة المسرح.


غونتر غراس
(المشاغب العالمي)

«يجب تدريب عقولنا لكي تصير تطلب ما يتطلبه الموقف »
(سينيكا)

العـام ١٩٩٢ وقـف الـكاتـب الألمـاني غونـتر غـراس، (نوبـل الآداب)، أشـهر كاتب ألماني حي، أمام الواجهة التي يتصدرها كتابه الجديد «نداء الضفدع» في المعـرض العـالمي للـكـتاب في فـرنـكفورت، وحولـه ناشـروه الـثلاثة عشـر باللغـات المختلفة، لأن ظهور كل رواية جديدة، حدث ثقافي عالمي منذ الشهرة العالمية التي جلبتها له روايته الأولى «الطبلة» العام ١٩٦٠، وتلتها رواية «سنوات الكلب» ١٩٦٣، وفيها العالم المعاصر حتى الستينات ترويه مجموعة من الكتاب، ولكل كاتب رؤيته للعالم مختلفة، أو هـي العـالم مـن وجهـة مغايـرة لوجهـة الفيلسـوف الوجـودي هايدغر. ثم روايته الثالثة الكبرى «تخدير موضعي» ١٩٦٩. لكنه إلى جانب ذلك، ومنذ بداية شهرته العالمية راح يشتغل بالسياسة. يقول: «ما نفع الشهرة إذا لم تكن للعمل في السياسة». وجمع آراءه السياسية في كتاب بعنوان «حتميات سياسية». وله مؤلفات أدبية عديدة. لكن «نداء الضفدع» أثارت ردود فعل لدى النقاد. ومحور الحساسية يأتي من اختياره مدينة غدانسك البولونية مسرحاً لأحداث روايته. والمعروف أن هذه المدينة التي كانت تاريخياً تحتفظ بشبه استقلال ذاتي في ظل ملوك بولونيا، تناوب السيطرة عليها الألمان والبولونيون تباعاً، وكان استيلاء هتلر عليها الشرارة الأولى في الحرب العالمية الثانية. وفيها ظهرت نقابة التضامن العمالية التي رأسها «كهربائي غدانسك» كما يصف غونتر غراس العامل ليش فاليسا الذي سيصبح رئيس جمهورية بولونيا، والذي ستكون حركته الانشقاقية في قلب النظام الشيوعي البولوني أول شرخ في «الامبراطورية» السوفياتية، التي ستتهدم بعد ذلك في أقل من عقد.

لكن اختيار غونتر غراس هذه المدينة مسرحاً لأحداث روايته يعود إلى كونها تجسد أبلغ تجسيد ظاهرة التهجير في القرن العشرين الذي يعتبره غراس عصر التهجير بتميز. ثم إن مدينة غدانسك البولونية شهدت مداً وجزراً متعاقبين في التهجير كانا يزدادان شراسة مع ازدياد إيقاع العصر سرعة. وهو الأدرى بها لأنها مسقطه، ولد فيها العام ١٩٢٧ عندما عادت شبه حرة قبل أن يستولي عليها الألمان بمذابح ثم يستولي عليها البولونيون بمجازر، وكل مرة كانت تتعرض مقابر الفريق الآخر إلى التدمير والحرق.

وأحداث الرواية تقع في المدينة قبل بضعة أيام من سقوط جدار برلين، عندما يلتقي في مقبرة المدينة رجل أرمل ألماني اسمه ألكسندر وامرأة بولونية أرملة اسمها الكسندرا فيتحابان ويختلط باختلاطهما تاريخ التهجير، فهو من أصل كاشوبي، (والكاشوبيون قبيلة سلافية لها لغة خاصة)، وهي من أصل ليتواني صارت بولونية منذ التهجير القسري في العشرينات عندما ضم الجنرال بيلسكووسكي ليتوانيا إلى بولونيا. عدا أن الأرمل كان في مراهقته مع «شبيبة هتلر» والأرملة كانت شيوعية ستالينية.

وليس أقدر من غونتر غراس على معالجة موضوع التهجير لأنه هو نفسه تعرض له ومذاك لم يحس أنه ينتمي أبداً إلى وطن، بل صار يفتخر بأنه رجل لا وطن له، كما في كتابه «تأملات إنسان بلا وطن».

جعل غونتر غراس موضوع التهجير مادة للسخرية من العصر برع فيها منذ باكورته الروائية.

كان غونتر غراس ترك مدينته دانتزيغ الألمانية (غدانسك البولونية) مع عائلته وهو بعد في الثانية عشرة، أي عام ١٩٤٥، وكان أبوه ألمانياً لكن أمه من أصل كاشوبي، كما بطل روايته «ألكسندر». وليست هي الصفة الوحيدة له ولبطله. فهو أيضاً انضم إلى «أشبال هتلر» ثم «الشبيبة الهتلرية» وتطوع في الحرب (١٩٤٤-١٩٤٥) في كتيبة المشاة الألمانية فجرح وأسره الأميركيون ثم اطلقوه. كما أنه شريك بطله «ألكسندر» في كون هذا بحسب الرواية، اختصاصياً في هندسة القبور، وكان غراس مارس مهنة تقصيب أحجار القبور في دوسلدورف، بعد الحرب، وكان عاملاً زراعياً في رينانيا إلى أن يلتحق العام ١٩٤٩ بأكاديمية الفنون

في دوسلدورف ليدرس الرسم والنحت، ثم يواصل دراسته الفنية في برلين مع النحات كارل هارتونغ، ولذلك بطله «ألكسندر» الذي في عمره تقريباً كان يدرس تاريخ الفن.

وغونتر غراس برع في الرسم كما برع في العزف، والتحق بإحدى الفرق الموسيقية، إلا أنه كان يفضل الشعر، وله ثلاث مجموعات فيه. وعندما وقف ليقدم امتحانه أمام «تجمع الـ٤٧» ـ التجمع الأدبي الذي حمل هذا الاسم نسبة إلى السنة التي تأسس فيها ـ كان امتحانه شعرياً، لكنه سقط فيه. ومن حسن حظه أنه سقط لأنه سيتوجه بعد ذلك إلى الرواية، وحين كان يظن في البداية أنه منذور للشعر ها هو يكتشف أنه للرواية فيتقدم العام ١٩٥٨ إلى التجمع نفسه الذي كان يسميه توماس مان «مافيا الأدب الألماني» ربما للنزعة العنصرية التي كانت تغلب عليه، ليقرا فصلاً من باكورته الروائية «الطبلة».

كان «تجمع الـ٤٧» جمعية نقاد تستمع إلى أعمال الأدباء الجدد، ولأحكامها في ما تسمع صدى مهم. وكان الكرسي الذي يجلس عليه الأديب الشاب ليقرأ عمله يسمى «الكرسي الكهربائي»، لخطورة الكرسي على مستقبل الأدباء الناشئين.

لكن قراءة غونتر غراس لروايته تختلف عن قراءته لشعره. فهو بعد أن هاجر إلى فرنسا وزوجته السويسرية التي كان التقاها العام ١٩٥٢ في إحدى جولاته الموسيقية وأنجب منها أربعة ابناء، راح يكتب باكورته الروائية «الطبلة» التي عاد بعد ثلاث سنوات إلى ألمانيا ليقرأ أمام نقاد «تجمع الـ٤٧» الفصل الأول منها، ولم يكن يحلم أنه هذه المرة سوف ينال على روايته جائزة التجمع السنوية، ما سمح له بطبعها في ١٩٦٠، فإذا بها تلاقي نجاحاً هائلاً وتترجم إلى لغات عدة وتجيئه بالشهرة التي كان يحلم بها، وتتحول إلى أحد أبرز الأفلام السينمائية في الستينات. وتتوالى رواياته: «القط والفأر»، «القبعة»، «لقاء في فستفالي»، «سنوات الكلب»، «صحيفة البزاق»، «الجرذونة»، «بنج موضعي» و«نداء الضفدع»، التي كتبها لدى عودته إلى مسقطه غدانسك حيث اشترى له بيتاً في ضاحيتها وشرع يجمع وقائع الرواية كما كان فعل الأميركي هرمان ملفيل الذي درس فن صيد الحوت قبل أن يضع رائعته «موبي ديك». ويعتبر غونتر غراس، أن التفاصيل الواقعية تساعد الروائي

كثيراً على إضفاء جو حميم على اختراعاته السردية، تماماً كما فعل ملفيل، ولو عبر الدراسة، أي دون أن يكون الروائي قام بنفسه بالتجربة. فالتجربة الذهنية التي تستمد وقائعها من الكتب لا تقل عن التجربة الواقعية بشرط أن يكون الكاتب يعرف إلى أين يريد أن يصل بروايته. وهكذا كتب ملفيل أهم رواية عن صيد الحوت دون أن يكون اصطاد في حياته حوتاً واحداً. وقد نعجب من أن غونتر غراس، لكي يكتب روايته «بنج موضعي» قضى ستة أشهر يدرس فن طب الأسنان بكل مصطلحاته العلمية وأدوات جراحته، وجاء الفصل الأول من الرواية، وكله على كرسي طبيب الأسنان، فإذا رؤيته للعالم تتركب بين يدي الطبيب وشاشة التلفزيون الصغيرة التي توضع أمام المريض لتلهيه عن الألم أثناء المعالجة.

ورواية غراس الجديدة «نداء الضفدع» أحداثها مرتبطة بالواقع وبالتاريخ أيضاً، وتاريخها مادة مميزة.

غدانسك المدينة

هذا المرفأ البولوني الذي يقع على البلطيك في قلب الخليج الذي يحمل اسم المدينة له عبر تاريخه اسمان: «غدانسك» للبولونيين، و«دانتزيغ» للألمان، لكثرة ما تنازع الشعبان المدينة. ولذلك كان تاريخها مميزاً منذ استطاع حكامها أن ينتزعوا ما يمكن أن نسميه اليوم شبه حكم ذاتي. لكنه ليس دائماً، هكذا، لأن المدينة ظلت في تنازع بين الألمان والبولونيين تتخلله المجازر والتهجير. وتعود أول مجزرة ضد البولونيين إلى القرن الرابع عشر وألحقت بعدها المدينة بمقاطعة الهانس الألمانية، في منتصف القرن الخامس عشر تتمرد هي وتختار حماية ملك بولونيا.

واعترافاً بالجميل منحها الملك استقلالها الذاتي وظل معمولاً به من ١٤٦٦ إلى ١٧٩٣، في إطار الدولة البولونية، حتى كان الغزو السويدي لبولونيا فأنهكها، ثم استردت ألمانيا السيطرة على مدينة غدانسك برغم معارضة غالبية سكانها، حتى كان الزحف النابليوني بعد ١٥ سنة فوضعت في إدارة فرنسية من ١٨٠٧ إلى ١٨١٥ وأعيدت إلى بروسيا بعد «مؤتمر فيينا» حتى بداية الحرب العالمية الأولى حين تحولت إلى رأس حربة في الجبهة الشرقية.

وفي نهاية الحرب وتحديداً ١٩١٩، وبموجب معاهدة فرساي التي شاءت أن تمنح بولونيا ممراً على البحر عبر خليج غدانسك، فصلت المدينة من جديد عن

بروسيا وتم إعلانها مدينة مفتوحة، أو مدينة حرة، برغم أن تسعين في المئة من سكانها كانوا ألماناً.

ولمزيد من مسايرة بولونيا جاءت معاهدة فرصوفيا ١٩٢٠، لتحد من استقلالية المدينة لصالح الوصاية البولونية.

لكن ومع هتلر حين تسلم الحكم في ألمانيا اثيرت من جديد مسألة غدانسك، ثم كان استيلاء هتلر عليها في ١٩٣٩ فاتحة الحرب العالمية الثانية ودمرت تماماً لدى تحرير الروس لها وإعادتها إلى بولونيا في ١٩٤٥. ولم يكن من سكان غدانسك البالغ عددهم ١٣٢ ألفاً سوى ثمانية آلاف بولوني. وبعد عام واحد ارتفع عدد البولونيين إلى ٩٥ ألفاً وتم ترحيل الألمان عنها إلى بلادهم. واكتملت إعادة بناء المدينة بأيدي البولونيين في ١٩٦٠، فرممت كل مبانيها التاريخية. ثم ربطت الضاحية بالوسط والأطراف.

ثم كانت الأزمة الكبرى في منتصف السبعينات وقامت نقابة التضامن على هامش الحزب الشيوعي وعلى رأسها العامل الكهربائي ليش فاليسا الذي سيصبح رئيساً، وكانت تلك الحركة في بولونيا أول شرخ في «الامبراطورية» السوفياتية التي راحت تنهار نظاماً تلو نظام في أقل من عقد من الزمان.

وهكذا نرى كم هو غني تاريخ هذه المدينة كحبكة لرواية عن التهجير وتنازع الهوية وهشاشة العلاقات الإنسانية، خاصة أنها مرتبطة بذاكرة المؤلف الذي هو أحد أبناء المدينة وعاش بعض خضات التهجير والانتماء. وها هو إذ يعود إليها بعد ربع قرن يفتقد نقيق الضفادع في غدرانها، الضفادع التي هجرت زمن التخطيط العمراني الجديد، فيجعل غراس للرواية عنوان «نداء الضفدع»

«مقبرة المصالحة»

في «يوم الموتى» ١٩٨٩، اليوم الذي سبق سقوط جدار برلين بايام قليلة، هي الصدفة جمعت الكسندر راشكين، الألماني الأرمل (٦٢ عاماً) والكسندرا بتروشكا، البولونية الأرملة (٥٩ عاماً) في سوق «سان دومينيك» أمام بائعة الأزهار، ويتعارف الأرملان فيعرف هو أنها اضطرت أن تنزح وعائلتها الليتوانية من ويلنو إلى غدانسك، كما اضطر هو وسائر الألمان أن يهاجروا منها بعد الحرب. هو أستاذ

تاريخ الفن واختصاصي في هندسة القبور ولوحاتها، وهي اختصاصية في ترميم اللوحات الفنية وإعادة تذهيب الأطر. وها هو يتبعها إلى المقبرة التي يغطيها العشب ويساعدها على وضع باقة على قبر أهلها «الذين كانوا يتمنون أن يدفنوا في بلدهم». كما تقول له بحزن. أما هو فكان في «يوم الموتى» يطوف حول المقبرة للذكرى فقط، لأن قبور الألمان حطمهاالبولونيون ولم يتركوا فيها حجراً على حجر، لذلك هو لا يعرف ماذا صار بجثث أهله.

وفي المقبرة يكتشفان معاً الحب من أول نظرة، وينشأ بين هذا الألماني وتلك البولونية هاجس الاهتمام بالموتى عبر إنشاء جمعية غايتها تفاهم ألماني - بولوني - ليتواني للاعتراف بحق الموتى أن يدفنوا في الأرض التي عاشوا عليها. وتحققت الخطوة الأولى من المشروع فأنشئت في غدانسك «مقبرة المصالحة».

كانت هذه المقبرة البداية التي جعلت الجمعية التي أسسها الأرملان تتوسع ويصير لها مكتب وسكرتيرة هي: أريكافون دروتيز آخر الأحياء من عائلة أريستوقراطية بروسية شرقية، وستساهم السكرتيرة النشيطة في توسيع مشروع الموتى عبر تنظيم علاقات الشركة بالدوائر الرسمية، وكذلك بالمصرف الوطني، وتوطيد علاقات بالكهنة الكاثوليك والأرثوذكس والبروتستانت، وترتيب قوائم الشطب الخاصة بالأموات المرشحين لترحيل بقاياهم من منطقة إلى أخرى. ولتمويل الشركة كان يفترض الاهتمام بطباعة دعوات النعي، وكذلك الأعراس، وتوفير التوابيت بكلفة بسيطة، إلى العمل في الوقت نفسه على إحياء لجنة إعادة المهجرين في المناطق الحدودية بين البلدين.

لكن قيام هذا المشروع راح يتطلب مع الوقت تداخل مشاريع أخرى، مثل استثمار الأموال لمضاعفة عدد المقابر، ما يستدعي خدمات مدنية لاستقبال عائلات الموتى: إقامة فنادق ومطاعم في حي المقابر للحفلات الجنائزية، وبيوت غير مكلفة للذين يريدون أن يقضوا آخر أيامهم، بعد عودتهم إلى الوطن، قرب أمواتهم الأعزاء. وبالطبع إنشاء حديقة عامة ومستوصف للطوارئ وغير ذلك. من الأمور التي لها علاقة مثل حرق الجثث كي لا تأخذ مساحات كبيرة، وتوفير إيجار النقل ومكان الدفن عن المحتاجين، بعكس الميسورين الذين كان في إمكانهم الاحتفاظ بالرفات كاملاً، مقابل أجور عالية.

وهكذا راح سكان المدينة يعجبون «لهذا الجيش من الجثث الألمانية يغزو غدانسك» كما كتب أحد محرري صحيفة بولونية.

ومع الوقت يكتشف الكسندر والكنسدرا، الأرملان المتحابان أن مشروعهما لم يبق لهما، تولاه الراسمال الألماني الذي راح عبر «المارك» الموحد القوي يلوح من بعيد أنه ليس قادراً على شراء حي المقابر بل شراء بولونيا كلها.

ألمانيا «الوعاء النتن»

في وسط هذه الحبكة الروائية ينطلق أسلوب غونتر غراس الساخر بكل حدته الناعمة ليشرح علاقات القوى بين الدول الكبرى والدول الصغرى، عبر هذه المدينة المختلطة الأجناس، التي تعبر عن هذا العصر الذي يسميه غراس «عصر التهجير» بتميز: تهجير الأرمن والتتار، واليهود والفلسطينيين، والبنغلادشيين والباكستانيين، والأستونيين والليتوانيين، والبولونيين والألمان والكاشوبيين، (وكان ينقص الحديث عن تهجير اللبنانيين) وهو يتحدث عن المهجرين كواحد منهم فهو نفسه «الراوي» في الرواية.

يتظاهر المؤلف بحيادية باردة في سرد الأحداث، إلا أنه الأكثر تورطاً وغوصاً فيها، إذ نكتشف فيها سيرته الذاتية عبر ذكريات بطله الكسندر.

ويتضح من السرد أن غراس، أو الراوي، ضد توحيد ألمانيا التي هي له ليست سوى «وعاء نتن» وخليط تدل عليه اللكنات المتعددة في لهجة أبناء المناطق المختلفة، فثمة أناس، كبطل روايته ذي الأصل الكاشوبي، يتحدثون بالألمانية كأنها «الإنكليزية المكسرة» التي تتحدث بها الكسندرا مع البنغالي شاترجي. ويقول إن رواسب اللغات الميتة لا تزال محفورة في الحناجر كندوب. وها هي الكسندرا الليتوانية الأصل تتحدث بالألمانية وتفكر بالبولونية. ها هي «إيرنا» التي مات أطفالها الثلاثة بمرض التيفوس في ١٩٤٦ تحتفظ بلهجتها الأريستوقراطية البائدة وسوف تدفنها معها باعتبارها آخر فرد من عائلتها. وها هو جرزي روبيل، المولود اصلاً في غرودمو تم ترحيله مذ كان في السادسة إلى غدانسك، أو الأصلح إلى خرائب غدانسك آنذاك، وشغف بتاريخ المدينة مذ عرف أن الكهنة والمدرسين كذبوا عليه عندما أفهموه أن غدانسك كانت دائماً بولونية صافية. وها هو ميستر

شاترجي البنغالي الذي من كلكوتا يحاول أن يخترع معادلة بولونية ـ بنغالية تسمح له بترتيب وضعه كمواطن صالح في غدانسك، موحداً بين صورة السيدة العذراء والإلهة الهندية كالي، يعمل على التخفيف من حدة التلوث في البيئة، وعلى خفض أسعار المحروقات واشترى أخيراً حصة المقاولين في «شركة لينين» للاستثمار البحري مؤسساً شركة جديدة من ٢٨ عامل ميناء عهد فيهم إلى معلمين من هولندا.

في وسط كل هذا كان يعيش الأرملان العجوزان قصة حبهما الجديدة. تقول الكسندرا: «إن حبنا أمر عجب: حب ألماني لبولونية، إنها قصة أجمل من أن تصدق» فهي تعرف: «أن الألمان، دوماً جياع حتى في حالة الشبع، وهذا ما يخيفني».

الرواية والنقد

من الواضح أن غونتر غراس في ألمانيا يشبه نورمان ميلر في أميركا أو سولجنتسين في الاتحاد السوفياتي سابقاً. إنهم مثال الكاتب ـ الفضيحة لبلده، وخاصة في هذه الرواية «نداء الضفدع» حيث غراس كال لألمانيا حتى طفح الكيل إلى درجة أن بعض النقد وصل إلى حد اتهامه بأنه «خائن لوطنه»، وإذا تساهل النقد معه فيكتفي بهذا الوصف: «حالة تشاؤم ميؤوس منها». لكن الغريب أن يعلق مواطنه الذي لا يقل عنه غضباً وثورة وهو مارسيل رايش ـ رانيكي، المولود أيضاً في بولونيا، مثل غراس، فيقول في صحيفة «درشبيغل»: «هي نهاية غراس؟» في صدد تعليقه على رواية «نداء الضفدع».

والمعروف أن غونتر غراس لم يكن شيوعياً في ذروة المد الشيوعي في أوروبا، في زمن إقامته في فرنسا حيث كان يعتاش من الرسم، أو لدى عودته إلى ألمانيا عندما التحق بصفوف الحزب الاشتراكي الديموقراطي. كان يعتبر نفسه ليبرالياً ذا ضمير راديكالي، وهذا يتضح في آرائه من موقف برتولت برشت زمن الانتفاضة العمالية في برلين ١٩٥٣، والتي تضمنها كتابه «العوام يكررون الانتفاضة» في ١٩٦٦.

هذا الكاتب الذي ينادي بالاعتدال ويعتبر أن «خير الأمور الوسط» جعل من الوسط ليس «المطهر» فحسب بل محكمة العدل المستمرة، خاصة أن برلين له أكثر المدن واقعية في هذا العصر اللاواقعي.

وأهمية آراء غونتر غراس أنه مثل مواطنه هانريش بول، له جمهور عالمي وآراؤه السياسية، أو لنقل شطحاته السياسية، كانت دائماً مجال أخذ ورد في الصحافة التي يمتهنها إلى جانب الأدب. وثمة من يشبه طريقة عمله الكتابي بأنها تحدٍ في ذاته، فهو يكتب واقفاً، صمم مكتبه بحيث يستطيع الكتابة دون أن يجلس على كرسي، ربما سبقه في هذا كاتب مصارع يشبهه كثيراً هو أرنست همنغواي، الذي كان أيضاً يكتب واقفاً. برغم أن غراس لم يبد أية لفتة طيبة نحو همنغواي، إذ لا يعتبر أحداً من أساتذته سوى ألفرد دوبلن الذي خصصه بدراسة في ١٩٦٨.

لكن كتابه الأكثر جدلاً على الصعيد السياسي هو بالتأكيد ذاك الذي نشر بعنوان «تأملات رجل لا وطن له».

ربما، من نزعة اشتراكية هادئة كان يرفض العصبية الوطنية، لذلك يقول على لسان الكسندر في روايته الأخيرة، في صدد المصالحة بين الألمان والبولونيين: «إن المصالحة ممكنة فقط عندما تكون مصارحة حول الماضي، وليس محاولة نسيان الماضي. لا يجب إهمال الجراح والظلامات التي ارتكبت بين شعبينا». والكسندر هذا، بطل «نداء الضفدع» يشبه ذلك الضفدع الوحيد الذي بقي من قبيلة الضفادع الوطنية في المستنقعات وصوته لا يزال يرنّ عميقاً في الليل: «أو.أي.آي». وربما أيضاً لأن الكسندر، يقول الراوي: «عاش بعمق تلك الفظاعات في حقبته، عاشها حتى الثمالة. لذلك هو لا يزال يتابع صياحه، يتابع تمرده...».

لكن النقد الإيجابي اعتبر أن بعض صفحات الرواية هي الأروع والأعمق في ما كتب في التهجير في كل العصور.

التقنية

يصنف النقد الكلاسيكي عادة غونتر غراس بين كتاب ما يسمى «الرواية الجديدة» التي انطلقت أصلاً في فرنسا، وقت كان يقيم غراس في باريس. لكن غراس مثل كثيرين من ذوي المواهب الحادة يصعب تصنيفهم، وإن كان بعض أسلوبه يتطابق وأسلوب «الرواية الجديدة» التي اشتهرت مع الفرنسي ألان روب ـ غرييه، وفي بعض الروايات فقط. لكنه بعكس الرواية الجديدة لا يلغي الشخصية لحساب المكان، بل إن باكورته الروائية «الطبلة» تقوم اصلاً على شخصية ذلك

الولد المتخلف عقلياً الذي يظل متمسكاً بطبلته يدق عليها وعلى دقاتها يستحضر الذكريات وهذه الذكريات تستحضر التاريخ، لكنه ليس التاريخ المسرود بالمنطق الكلاسيكي المعروف، بل الذي هو الأقرب إلى تداعيات «المونولوغ الذاتي» في أسلوب «تيار الوعي» الذي اشتهر عبر جيمس جويس. لا عقدة، لا حبكة، لا زمن، لا شكل، وهو يشير صراحة في إحدى رواياته إلى الأمر عندما يختم أحد الفصول بقول الراوي: «ثم يظهر على الشاشة مونولوغ داخلي آخر».

لكن في لحظة ما تجتمع هذه الصفات لتخليد لحظة إنسانية معينة تذكر بلحظات الملاحم الكبرى.

ما كان وسيظل يميز غونتر غراس، أحد أهم روائيي العصر، هو إيقاعه. يدرك ذلك كما نسمع على لسان الراوي في الفصل الأول من باكورته - الملحمة، يقول لحارسه في مستشفى الأمراض العصبية: «نعم يا برونو، سأحاول أن أملي فصلاً هادئاً على طبلتي، لكن الفصل التالي يحتاج إلى فرقة كاملة من الطبالين المتوحشين».

كما أن الخيالي لا يغيب عن الواقعي، وها هو «أوسكار» بطل رواية «الطبلة» الذي توقف نموه مذ كان في الثالثة، ها هو ينمو فجأة بضعة سنتيمترات عندما يبلغ الواحدة والعشرين، «لأنه قرر ذلك». لكن الخيالي دائماً يتعادل والواقعي ليرسم الإيقاع المأساوي الذي ربما تكون خاتمة الرواية تعبر عنه أكثر، فها هو أوسكار يقول عن ممرضه برونو: «أعتقد أننا بطلان مختلفان، لكن يجمع بيننا يوضاس. الفارق أن برونو خلفه وأنا أمامه.. البطلان إذن هما مجنون وحارسه لا يرى الواحد الآخر إلا عبر يوضاس». أما المجنون أوسكار فنلمسه عبر تحديد الراوي له: «كان أوسكار نصف إله وعمله هو تنظيم الفوضى وفي الوقت نفسه تخفيف التعقل».

لكن هذا التسلسل، ولو فوضوياً في روايته الأولى التي تقارب سبع مائة صفحة، يتخلى عنه أحياناً كلياً، فتتوالى الفصول، دون عناوين، وبلا ترتيب، ويمكن أن تبدأ من الفصل الأخير، كما من الأول. ولا يزيد أحياناً الفصل الواحد عن جملة. وهنا نتذكر الرواية اليتيمة لجورج شحادة.

الروائي والتاريخ

لم يخلط روائي غير شيوعي الحدث الروائي بالتاريخ الاجتماعي والسياسي مثلما فعل غونتر غراس، إلى درجة يمكن معها القول إن هذا الروائي لم يستخدم الفن الروائي، لأنه كان يجيد أيضاً فنوناً أخرى كالرسم والنحت والشعر، إلا أن الرواية تساعد على تجسيد مواقفه الاجتماعية والسياسية بقوة. فلم تكن باكورته «الطبلة» سوى تجسيد رؤيته للتاريخ السياسي والاجتماعي الألماني بين مطلع القرن وزمن بداية تسجيل الرواية في ١٩٥٤ التي استغرق إنجازها خمس سنوات. وهذا لا يعني أنه التسجيل الموضوعي فشخصياته هي بعض جوانبه الشعرية الدفينة وتطلعها إلى المثال، لذلك «أوسكار» بطل «الصوت الأصم» يستطيع أن يفجر الزجاج، والمؤلف فجر الكثير من الزجاج عبر صوت بطله، فإذا لم تكن شخصياته الأخرى لها مثل هذه المواهب الخارقة فهو يدخل الحيوانات بطريقة ما في الرواية لتقوم مقام «البديل الموضوعي». ففي قصته الثانية الطويلة «القط والفأر» يتوازى الموقف الإنساني لبطليه ورمز هذين الحيوانين. وهكذا في رواية «سنوات الكلب» حيث يشغل الكلب «ماكس» ١١٠ صفحات من الرواية، يقرر صاحبه أن يحرقه في ساحة عامة. وفي النهاية لم يحرق الكلب إلا أنه استطاع أن يرسم صورة إنسانية وسياسية فظيعة في حدتها عبر هذا الرمز. وكذلك في روايته «سمكة التوربو» أو «الجرذونة» أنثى الجرذون، وصولاً إلى روايته «نداء الضفدع» حيث صوت الضفدع غير المنظور هو الرمز المنظم لخلفية الحدث وإيقاعه. وهنا يستعين غراس بخياله الشعري، فهو برغم الحكم الذي أصدرته «جماعة الـ٤٧» في شعره واصل كتابته فنشر قبل باكورته الروائية ديواناً شعرياً في ١٩٥٦ بعنوان «شعر ونثر»، ثم نشر ديوانين آخرين ثم كتب مسرحيات قصيرة استغل فيها قدرته على اللعب بين الخيالي والواقعي إلى أقصى حد، دون أن يكون هذا اللعب سوى مدخل إلى السياسي كما هي العادة، هكذا جاءت مسرحيته الأخيرة «العوام يكررون الانتفاضة»، هجائية سياسية بأسلوب خاص هو أسلوب غونتر غراس.

وبرغم كل هذا اللعب الحسي فإنه كان يميل إلى التنظير، لكن ليس عبر فلتان الجمل النظرية بل عبر تحديدها، فأبطاله غالباً يحفظون جملاً لكبار الكتاب والشعراء والفلاسفة، وهذه الجمل تأتي في سياق الحوار بطبيعية بالغة لا

يكاد القارئ يحس أنها خارج متعة الحوار. مثالاً الطبيب في «بنج موضعي» يحلو له دائماً الاستشهاد بالفيلسوف والشاعر الروماني القديم سينيكا، وآخر معجب بنيتشه أو هايدغر الخ.

أما عن ربط هذه الأشياء بعضها ببعض فيكفي هذا المقطع من الحوار بين بطل الرواية يحدث طبيب الأسنان عن فيرونيكا:

«وفي ثاني يوم، وأنا في غرفة الدرس حاولت أن أدافع عن مبدأ الاحتجاج كعمل أخلاقي حتى لو كان بلا جدوى. وهنا استوقفتني «فيرو» لتقرأ كلمات مقتطفة من ماركس وانغلز. وهي دائماً تحمل قصاصات ورق تسجل عليها ما يعجبها.

وعلى حسب ماركس إن الثوريين من البورجوازيين الصغار يحسبون أن الممارسة الثورية هي غاية الثورة، وهذا سبب اشتراكهم فيها. والبورجوازيون الصغار يعني أنا وأنت أيضاً يا دكتور، فكيف ستواجه طلابي هؤلاء بفيلسوفك سينيكا.

– بل أجيبهم بكلمة نيتشه التي تقول إن تغير القيم يحدث استجابة لاكتشافات الإنسان واحتياجاته.

– على كل حال مهما كان الدافع الذي جعل طلابي يتظاهرون ضد كسينغر قبل أسبوع، أو ضد كرنغز صيف ١٩٥٤، فلم يكن الأمر سوى ريح ساخنة...

– ومهما يكن من أمر فها نحن نجحنا الآن في تسوية الضرس الأيسر الثالث».

ولكن إذا وجب حقاً أن نستخلص واحدة من كل العبارات المأثورة التي يرددها أبطال غونتر غراس، فإن ثمة عبارة تليق أكثر بالتعبير عن موقف غراس من الأشياء، عبارة لسينيكا تقول: «يجب تدريب عقولنا لكي تصير تطلب ما يتطلبه الموقف».

ألكساندر سولجنتسين

(الملحمية الجديدة)

«ثمة عِبر عديدة تعلّمنا أن لا نكسر قلم كاتب وهو بعد حي»

(سولجنتسين)

بعد عشرين عاماً في المنفى عاد ألكسندر سولجنتسين (نوبل للآداب) أشهر الكتاب السوفيات الأحياء، إلى وطنه محققاً نبوءته في أحلك اللحظات بأنه سيعود في حياته إلى بلاده.

وبقدر ما اهتم الإعلام الأوروبي بخبر العودة فإن الخبر كاد لا يظهر في الإعلام الأميركي، لأن سولجنتسين أشهر المناهضين للنظام في بلده، لم يكن مرحباً به في البلد الذي استضافه، أي الولايات المتحدة الأميركية، لانتقاداته منذ وصوله إلى هناك، للديموقراطية المائعة في البلد المضيف، حتى إن «البيت الأبيض» وكان يهيئ حفلة لاستقباله ألغاها بناء على نصيحة هنري كيسنجر وزير الخارجية آنذاك، الذي قال: «إن سولجنتسين هو كاتب مهم بالتأكيد لكن آراءه السياسية محرجة».

وبرغم أن أولاده الثلاثة منحوا الجنسية الأميركية وكذلك زوجته (هو رفضها) فإنه عاش منعزلاً في بلدة كافنديش في الفيرمونت منكباً على عمله عن وطنه. وكان حديثه إلى الصحافة لدى مغادرته البلاد مقتضباً: «إن ابني أجابكم عن كل الأسئلة».

ثم صعد في السيارة التي ستقله إلى مطار لم يعلن ما هو تاركاً أميركا، كما عاش فيها، بصمت.

ولكن كيف كان الاستقبال في وطنه؟



منذ بداية البيريسترويكا بطُل اعتباره ذلك الملعون المتهم بخيانة وطنه، بل إن بعض دور النشر ارتأت نشر كتبه حتى قبل أن يرد إليه غورباتشيوف حقوق المواطنية، فكان رده حازماً: «لن اسمح بنشر كتبي قبل نشر كتاب «أرخبيل الغولاغ» الذي بسببه كانت الإدانة». ولم يفاجأ أن يعلم بأن مدير مجلة «نوفي مير» حصل العام ١٩٨٩، على إذن بنشر الكتاب، بعد تصويت بالإجماع في اتحاد الكتاب السوفيات وغالب أعضائه من الذين كانوا وقعوا قرار طرد سولجنتسين من الاتحاد فتحققت نبوءته الثانية عندما قال، في الرسالة التي وجهها إلى الأمانة العامة للاتحاد العام ١٩٦٩: «سيأتي يوم ويروح كل واحد منكم يبحث كيف يمحو توقيعه عن قراركم المتخذ في هذا اليوم».

وفي الهجائية التي نشرها العام ١٩٩٠ بعنوان «كيف نرمم وطننا» سخر سولجنتسين من «قطيع» المثقفين الذين يقفون مع كل نظام واقف، رافضاً العودة، حين كان غورباتشيوف أعاد إليه حقوقه في المواطنية، قبل أن يتغير النظام كلياً. وها هو بعد أربع سنوات يقرر الرجوع علّه يستطيع أن يساهم في بناء مستقبل وطنه.

عندما سئل ابن سولجنتسين الأصغر اينياس، وهو موسيقي ويحمل الجنسية الأميركية (مثل شقيقه ستيفان، التلميذ في جامعة هارفارد، وهرمولاي الذي يدرس الصينية في تايوان) عندما سئل عما سيواجهه والده لدى إيابه، أجاب على الفور: «إن والدي يعرف الصعوبات التي تنتظره لكنه لا يخشاها».

وبروحية صراعية لم تفارقه صعد إلى الطائرة وولديه اينياس وستيفان (لأن الثالث كان سبقهما) وزوجته ناتاليا وأم زوجته، ليتوقف في فلاديفوستوك، بعد محطتين من ماغادان وفي كاباروفسك، قبل أن يواصل رحلته، في كل الروسيا.

لماذا قرر أن يتوقف في فلاديفوستوك فلأن ثمة ذكريات حميمة تربطه بهذه المدينة التي كانت حتى وقت قصير «المدينة المحرمة». فكان عليه أن يقابل بحارة الأسطول هناك الذين تحلقوا حوله ليسمعوا رأيه في استعادة الوطن على طريقته.

ويبدو أن ثمة أنصاراً ومؤيدين وأصدقاء عزموا أن يقيموا له في كل محطة من رحلة الإياب في وطنه احتفالاً، وأن يعقدوا معه ندوات وأن يتبادلوا وإياه الحديث عن الماضي كما عن المستقبل، عن القديم وعن الجديد. عن الذين غيبهم الثرى من رفاقه وعن الأحياء.

أما الصحف الروسية فعجّت بالمقالات عن هذه العودة، بعضها بترحيب حار وبعضها باعتدال، وبعضها الأخير يشكك في أن يستطيع هذا العائد الذي شارف الثمانين أن يتفهم ما يجري في بلاده، فكيف بالمساعدة.

وقد يكون المقال الذي كتبه فيتالي ترتيانوف في مجلة «نيزافيسمايا غازيتا» يلخص كل هذه الآراء: «هل سولجنتسين كاتب عملاق؟ التاريخ سوف يجيبنا عن ذلك. لكن الأكيد أن سولجنتسين كان عبقرياً في توطيد مكان له في التاريخ... يعود سولجنتسين إلى روسيا ليس عبر موسكو بل من الجهة المقابلة، جهة فلاديفوستوك، أي من الشرق، فهل تقصد ذلك؟

كل ما يجيئنا اليوم يجيئنا من الغرب. ومن الآن لا يجيئنا من الشرق سوى اثنين: سولجنتسين والشمس... يعود المعلم لمراقبة الوضع في وطنه الذي تركه مكرهاً... على جانبي القطار سوف يصطف السياسيون المحليون، السيدات البورجوازيات، العذراوات، المعاقون، البؤساء، ممثل الرئيس، قادة رجال الأمن، الأوركسترا العسكرية، الملكيون والديموقراطيون، رجال الدين وقرع الأجراس الخ... وباختصار كل الروسيا العظمى سيخترقها الموكب النوبلي - نسبة إلى جائزة نوبل».

وهذا الوصف تجسد أبعاده إن قورن برحلة الذهاب قبل عشرين عاماً حين لم يكن يشيعه سوى جنديين، هما الحارسان اللذان سيقودانه مكبلاً إلى مطار شيرمينيفو.

رحلة الذهاب

في صباح الثالث عشر من شباط ١٩٧٤ اقتيد سولجنتسين من السجن، مقيد اليدين، إلى المطار حيث تنتظره طائرة، على خط موسكو - فرنكفورت، تأخرت له أربع ساعات عن موعدها، فوضع في مقعد في الدرجة الأولى مكبلاً، لتبدأ رحلة المنفى التي استغرقت عشرين عاماً، وكانت أصعب سنوات حياته برغم أنها الأكثر رفاهاً، لأن سولجنتسين كان يدرك أنه، خارج وطنه، مثل سمكة خارج بحرها، لذلك لم ييأس من التأكيد أنه سيؤوب ذات يوم حياً إلى بلاده، وكان صرح بذلك وقت لم يكن ثمة أمل في العودة.

كان برغم تمرده الصريح على النظام في بلاده، يخشى جداً الخروج من وطنه، حتى إنه رفض الذهاب إلى استوكهولم، لتسلم جائزة نوبل للآداب العام ١٩٧٠، خشية أن لا يسمح له بالعودة. وها هو، لأول مرة، خارج وطنه. وفي زوريخ، منفاه الأول، أصدر كتابه «السنديانة والعجل»، وكان وضعه في ١٩٦٧ حين وضع أيضاً كتابه «لينين في زوريخ» الذي سيصدره في الولايات المتحدة حيث سكن وعائلته في مدينة كافنديش في الفيرمونت، لينكب على عمله، وكان القلق الأمني منعه من مواصلته في بلده، فأصدر الجزأين الأخيرين من «أرخبيل الغولاغ»، وأنجز كتابه الضخم «الدولاب الأحمر» رواية لتاريخ الثورة تكاد تكون النقيض لرواية تروتسكي عن ذلك التاريخ الذي كتبه في منفاه أيضاً. كان «الدولاب الأحمر» إعادة نظر في تاريخ الثورة الروسية وفي شخصياتها كما يمكن أن يراها رجل وضع قدمه في تاريخ ما بعد الثورة. ولم تكن صدفة أنه توقف عند مقتل القيصر، وكأنه يريد أن يقول إن التاريخ توقف هناك.

سولجنتسين وأميركا

كان الأميركيون ينتظرون من هذا المنشقّ السوفياتي اللاجئ إليهم انبهاره بالحضارة الأميركية وانفعاله بقيمها، وكيْل المديح لها لأنها النقيض للنظام الذي كان رفضه في بلاده. وهذا المتمرد، بعكس كل زملائه المنشقين، لم يجد ما يستحق أن يمدحه في الحضارة الغربية، بل العكس هو الصحيح، لأنه لم يوفر النظام الديموقراطي السائد هناك من نقدٍ بدا قاسياً حول ما سماه «الميوعة الديموقراطية» حتى إن البيت الأبيض، وكان يرغب في استقباله، ألغى ذلك بناء على نصيحة كيسينجر الذي قال: «إن سولجنتسين هو كاتب مهم ولا أي شك، لكن تصريحاته السياسية مربكة لنا».

عاش سولجنتسين ١٨ عاماً في الولايات المتحدة، عاش منعزلاً في بيته في كافنديش، في الفيرمونت، في شبه قطيعة مع وسائل الإعلام الأميركية التي في المقابل، على خلاف وسائل الإعلام الأوروبية، كادت تتجاهل خبر عودته إلى بلاده، لكنه عزّ عليه مفارقة منفاه دون محاولة تبرير سوء التفاهم. وفي هذا الصدد يتحدث إلى دافيد رامنيك، في مجلة «نيويوركر»مبرراً عزلته بقوله: «عندما جئت

إلى الغرب، كنت في الخامسة والخمسين، كنت عشت تجربة قاسية عنيفة وغنية، فلم يكن في نيتي أن أعيش تجربة أخرى جديدة، بل أن أنصرف إلى مراجعة تجربتي. هكذا قضيت السنوات الطويلة، لإنهاء عملي. وهذا لا يعني أنني لم أكن سعيداً هنا في كافنديش. بل أعتقد أنني عشت أسعد السنوات في حياتي التي كلها شقاء».

والحق أن سولجنتسين كان ظاهرة مميزة بين المنشقين، لم يتصرف كما فعل زملاؤه ولم يبد إعجابه لا بالنمط السياسي الغربي ولا بالنمط الاجتماعي عدا أنه لم يكن يهتم أصلاً، كما جاء في حديثه الذي أشرنا إليه بإزالة سوء الفهم الذي خلقته تصريحاته. لذلك يقول في الحديث نفسه: «كان في إمكاني أن أقضي وقتي في محاولة إرضاء الغرب. لكن هذا كان يعني تنازلي عن الهدف الذي عشت من أجله. كنت كافحت تنّين السلطة الشيوعية بأسلوب شديد الرقي، دقيق المنهجية ولم يفهم الأميركيون أسلوبي النقدي ولم أهتم أنا بدوري لتوضيح الأمر لأن هدفي أبعد من ذلك. كان علي أن أهتم أولاً بناس بلادي».

وكان سولجنتسين عقد مؤتمراً في كافنديش، قبل رحيله، قائلاً إلى أهل البلد الذي كان بينهم: «أرجو أن تكونوا عذرتموني وتسامحتم مع أسلوبي في العيش الذي قد لا يكون مستحباً لديكم أو مفهوماً. لكنكم تقبلتموني كما أنا، واحترمتم حريتي الشخصية... تعلمون أن المنفى كان صعباً علي، لكنني لا أعتقد أنني كنت سأجد مكاناً في انتظار العودة إلى الوطن، أفضل من هذا المكان الذي عشت فيه، في كافنديش في الفيرمونت، فشكراً لكم».

ثم أجاب عن سؤال أحدهم: «آمل أن أستطيع المساهمة في مساعدة بلدي المعذب. قد لا أستطيع الكثير لكن قدري أن أحاول».

هو وسلطات بلده

ولد الكسندر سولجنتسين العام ١٩١٨ في كيسلوفودسك في القوقاز. حرم والده لدى ولادته، ولبث وحيداً مع أمه التي صودرت أملاكها بعد الثورة. نال شهادته العليا في العلوم والرياضيات في روستوف، وفي العام ١٩٤١ تطوع في الجيش ثم أوقف العام ١٩٤٥ في جبهة بروسيا الشرقية بأمر من ستالين، وحكم عليه

بالأشغال الشاقة لدى اكتشاف رسالة كان وجهها إلى أحد أصدقائه وفيها ينتقد ستالين. وهذه الرسالة التي وقعت في أيدي رجال المخابرات استحق لها حكماً بالأشغال الشاقة في أحد المعتقلات.

وخرج في عام وفاة ستالين، ١٩٥٣، لكنه حكم بالنفي إلى آسيا الوسطى حتى العام ١٩٥٦. وذهب ليستقر في ريازان حيث باشر عمله الأدبي. وفي العام ١٩٥٧، إثر رسالة إلى الحكومة لإعادة الاعتبار إليه، وردّ الأوسمة التي كان نالها في الحرب العالمية الثانية قبل توقيفه، ردّت إليه حقوقه كاملة. لكن رسالة سولجنتسين إلى الحكومة ظلت مجهولة، حتى صدور كتاب سودوبلانوف في باريس هذا العام، بعنوان «مهمات مستحيلة». وبافل سودوبلانوف كان ضابط استخبارات سوفياتياً سابقاً. وفي هذه الرسالة يذكر سولجنتسين أنه تربى على الفكر الماركسي اللينيني، وأنه دعم سياسة الحزب والحكومة السوفياتية واصفاً آراءه في نقد ما سماه «عبادة الشخصية» بأنه نقد بناء، خالصاً إلى القول: «وبما أن هذا النقد صار معترفاً به رسمياً أطالب باستعادة أهليتي وأوسمتي». وهذا ما حدث.

يصعب اليوم أن نعرف عن سولجنتسين هل آمن حقاً بالفكر الماركسي ـ اللينيني، كما تكشف الرسالة، أو هو إيمان مصطنع لاستعادة حقه في المواطنية. والأكيد أنه كان معارضاً للإرهاب الستاليني، ما جعله ينال حماية خروشوف، الذي بأمر منه تم السماح بنشر رواية «يوم في حياة ايفان ديسينوفيتش» العام ١٩٦٢. ومع إقصاء خروشوف عن السلطة، ومجيء بريجينيف، تبدلت هذه العلاقة بتشدد السلطة الجديدة إزاء النقد الذي أطلقه خروشوف وبدأت المأساة السولجنتسينية.

النبوءة الأولى

لدى زيارة إلى باريس روى سولجنتسين العام ١٩٨٣، في برنامج «أبوستروف» إلى برنار بيفو، تدهور العلاقة بينه وبين السلطة مع وصول بريجينيف إلى الحكم حيث اشتدت وطأة النقد عليه بعد صدور روايتين له في الغرب «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان»، وكيف طرد من اتحاد الكتاب السوفيات.

وفي هذه المقابلة التي ترافقت مع إعلان البيريسترويكا والغلاسنوست ذكر سولجنتسين الرسالة التي كان وجهها إلى الأمانة العامة لاتحاد الكتاب السوفيات

العام ١٩٦٩، وفيها قوله: «ألم نعهد، قبل خمسين سنة (أي مع ولادة ثورة أوكتوبر) بأن زمن الديبلوماسية السرية سقط، فلا مباحثات ولا تعيينات ولا تنقلات سرية غير مفهومة، وإن الجماهير ستعرف كل شيء، وتحكم في العلانية والصراحة؟... الانفتاح والصراحة الشريفة والكاملة، تلك هي الشروط الأولى لعافية المجتمع، ومن بينها مجتمعنا».

وتساءل سولجنتسين آنذاك: أليس هذا ما يعدنا به غورباتشيوف أيضاً عبر البيريسترويكا والغلاسنوست؟

النبوءة الثانية

لدى مراجعة أرشيف اتحاد الكتاب السوفيات نقع في محضر الجلسة التي تقرر معها طرد سولجنتسين من الاتحاد على مداخلة لأحد الكتاب هو يفجيني ماركين، الذي قال: «إن الأمر لا يصدق. إنه لتأرجح لم يسبق لرقاص الساعة أن شهد مثله. من النقيض للنقيض. كنت في هيئة تحرير مجلة «نوفي مير» وكان الجميع يمدحون سولجنتسين ويرفعونه إلى السحاب. وكادوا يمنحونه جائزة لينين. لكن الأمر اختلف اليوم وانقلب، فلم أسمع أعنف مما يقال عن سولجنتسين. إن هذا التبدل المتطرف يطأ بثقله وجدان الذين اتخذوا القرار. فلنتذكر كيف مجدوا ايسينين ثم نبذوه وشتموه. إنه يصعب علي، أكثر من أي واحد منكم، أن أفكر في الموضوع. لو طرد سولجنتسين الآن ثم أعيد، ثم طرد ثانية ثم أعيد ثانية، فلا أريد أن يكون لي شأن في ذلك كله».

هذا الموقف ينتهي بقول صاحبه إنه سيؤيد أي موقف للأكثرية. واتخذت الأكثرية قرارها الطرد.

وفي الرسالة من سولجنتسين إلى الأمانة العامة لاتحاد الكتاب السوفيات في ١٢ تشرين الثاني ١٩٦٩ نقرأ ما يلي:

«أيها الكتاب، لقد قمتم باحتقار قوانينكم نفسها، ولا خجل عند طردي غيابياً، أتراكم وجدتم من الأسهل عليكم اختلاق تهم جديدة في غيابي... إن وقتاً يأتي ويروح كل واحد منكم يبحث كيف يمحو توقيعه عن قراركم في هذا اليوم».

كان ذلك العام ١٩٦٩، وبعد عشرين سنة، أي ١٩٨٩، تتحقق نبوءة سولجنتسين فيقرر اتحاد الكتاب السوفيات بطلب من مدير «نوفي مير» بالإجماع، عودة عن القرار السابق.

والطريف أن غالب الأعضاء كانوا هم أنفسهم الذين طردوا سولجنتسين واتهموه بالخيانة، لدى نشره كتابه «أرخبيل الغولاغ» في الغرب.

«أرخبيل الغولاغ»

نعرف اليوم أن من حسنات النفي إتاحة الفرصة لسولجنتسين لاستكمال رائعته «أرخبيل الغولاغ»، فيصدر الجزآن الأخيران من هذه الثلاثية، وكان الجزء الأول منها أثار الرأي العام العالمي لدى صدوره في الغرب، وتحديداً في باريس، حيث كانت الطبعة الأولى بالروسية، عن مخطوطة قامت بطبعها على الآلة الكاتبة مديرة سابقة لمكتبه في لينينغراد، انتحرت بشنق نفسها في ردهة منزلها، بعد استجواب الاستخبارات السوفياتية لها، فكتب سولجنتسين قائلاً: «كانت ضحية جديدة من ضحايا مُعتقل أرخبيل الغولاغ ولو لم تكن معتقلة فيه». وخصص بها صفحات عديدة في آخر كتاب له في منفاه العام ١٩٩١، بعنوان «الأشباح». وكان تمجيداً لذكرى كل الذين ساندوه في الخفاء وأصروا أن يبقوا مجهولين إلى النهاية. إنهم، كما يقول سولجنتسين في كتابه، الجنود المجهولون لمعركة الحقيقة وأبطال «الدهاليز التحت الأرضية» المنذورين «للصمت الأبدي، أولئك الذين كانوا يحفظون مقاطع كاملة من كتب غير منشورة، وآلاف الآلاف من الأبيات الشعرية».

ويقول سولجنتسين إن أحد دوافع عودته لقاء من تبقى منهم أحياء.

سولجنتسين والبيريسترويكا

منذ بداية البيريسترويكا العام ١٩٨٣ وقف سولجنتسين منها بتحفظ. كان يشعر بأنها قد تحمل من الخير بقدر ما تحمل من شر. فلم يستعجل التهليل لها كما فعل زملاؤه المنشقون. وبنظرة نبي توقع كل ما حدث إلى الانقلاب الذي قام به أنابيف ضد غورباتشيوف، إلى الاعتصام في البرلمان وقصفه. لذلك عندما منحه غورباتشيوف عام ١٩٩٠ حقوقه من جديد، كما لكل الذين دينوا منذ العام ١٩٦٦،

نشر سولجنتسين هجائية بعنوان «كيف نرمم وطننا الروسيا»، متناولاً بالنقد القاسي الفوضى والقوانين الاعتباطية والمترددة والخاطئة، والفساد الذي استشرى، وغموض الأهداف والانتهازية في التعامل مع القضايا الوطنية في مثل هذه الانعطافة التاريخية، ومحاولة تقليد الغرب كما هو وليس كما يجب.

كان سولجنتسين إزاء البيريسترويكا متطلباً كعادته إزاء كل شيء. كان يحمل مفهوماً للديموقراطية يختلف عما كان يراه يطبق في بلده إبان البيريسترويكا، فهو لا يريد تقليد الديموقراطية الغربية التي انحرفت عن معناها الأخلاقي في رأيه، بل يريد، بداية جديدة، أن تكون الديموقراطية الشرقية هي النموذج الذي على الغرب تقليده.

وبقدر ما بدت هذه الآراء تقدمية للبعض بدت رجعية للبعض الآخر.

يقول سولجنتسين: «ماذا يحول دون إسهامنا في مظالم جديدة لا تلبث أن تطمس بدورها... إن ما أقصده هو تذكيركم بأننا قبل كل شيء ننتمي إلى الإنسانية. وبأن الإنسانية فصلت نفسها عن عالم الحيوان بالفكر والتعبير.

وعلى هذا الأساس كانت بالطبيعة حرة وإذا ما وضعت هي قيود، مهما تكن تلك القيود، فإنها ترتد بهذه الطبيعة إلى عالم الحيوان».

يعود سولجنتسين إلى بلاده وكله أمل أن يساهم إن لم يكن في الإعمار ففي التقليل من الأضرار.

وباقي المنشقين

نعرف اليوم أن سولجنتسين شديد الفردية وهو ما كان أخذه عليه ألان بوسكيه في الدراسة التي وضعها عنه، لذلك لا نجد أن سولجنتسين تعاون مع باقي المنشقين المنفيين مثله، بل كان شديد التحفظ إزاء الذين كانوا في السلطة ثم انقلبوا عليها. وعلى هذا فإن قرار العودة يكاد يكون امتيازه عن الآخرين أيضاً الذين لم يجاروه في طريق العودة.

وإذا كان سينيافسكي سبقه إلى موسكو فليس في نية الاستقرار، كان ذلك للمشاركة في جنازة صديقه ورفيقه في المحكمة التي جرت لهما العام ١٩٦٦،

وهو الكاتب لولي دانيال الذي توفي العام ١٩٨٩، وعاد سينيافسكي إلى باريس حيث استقر نهائياً.

أما فلاديمير بوكوفسكي الذي خرج من الاتحاد السوفياتي، حيث كان معتقلاً مقابل إطلاق الزعيم الشيوعي التشيلي لوي كورفالان، العام ١٩٧٦، أي بعد سنتين من خروج سولجنتسين، فإنه زار موسكو ثلاث مرات لكنه أصر على البقاء في إنكلترا، برغم كونه يشارك مشاركة فعالة في كل النقاش الذي بدأ في بلاده منذ بداية البيريسترويكا. وليس موقف الكنسدر زينوفييف يختلف كثيراً عن زميله السابق، فهذا الكاتب يتعاطف اليوم مع الجناح المحافظ في الاتحاد السوفياتي، ويفضل البقاء في ألمانيا والتعاطف من بعد.

وثمة المنشق ادوار ليمونوف الذي كان الممثل الشخصي للزعيم جرنوفسكي في باريس، قبل أن يتخلى عنه ليقوم بدور السفير المكوكي بين باريس وبلغراد ممثلاً للتجمع الذي يحمل اسم «حمر سمر»، والذي له أنصاره في موسكو.

وكذلك نرى الكسندر غنزبورغ وفلاديمير ماكسيموف وأناتولي كورياغين يفضلون البقاء في باريس وأيضاً الأوكراني ليونيد بليوتشش أول المنادين باستقلال أوكرانيا.

وكذلك فعل ميخائيل فوسلونسكي الذي احتفظ بعمله في ألمانيا وبعض زملائه الأقل شهرة.

أما السبب، فيقول ميشال تاتو في صحيفة «لوموند»، أن هؤلاء وجدوا عملاً حيث هم في العواصم الغربية خاصة في الجامعة وبرواتب لن يحصلوا عليها أبداً في بلادهم. إلاّ أن موضوع الصراع الذي كان يشغلهم قد زال.

وأما عن المنشقين اليهود فإنهم تخلوا نهائياً عن روسيا، واستقر قسم منهم في إسرائيل، مثل أناتولي تشارنسكي الذي صار معروفاً في إسرائيل باسم ناتان، والقسم الآخر استقر في الولايات المتحدة.

لكن ثمة منشقين لم يخرجوا من روسيا وهم اليوم يكافحون لصيغة جديدة لروسيا الجديدة، أبرزهم سرغي كوفاليف الذي كان رفيق سولجنتسين في المعتقل، وانتخب نائباً العام ٩٩٠ ثم أعيد انتخابه، ويطلق عليه «السيد حقوق الإنسان» وكذلك الأب غليب لاكونين الذي صار زميلاً لكوفاليف في «الدوما».

وآخيراً الكسندر بودرابينيك الذي لا يزال منذ البيريسترويكا يصدر نشرة بعنوان «اكسبرس كرونيكا» يكشف فيها تباعاً جرائم العهد البائد. ويبدو أن لديه أيضاً الكثير لنشره أيضاً، وبين ما نشره حتى الآن بعض الأسماء وكان سولجنتسين تحدث عنها في رواياته بأسماء مستعارة.

اللاسامية

من الواضح أن وطنية سولجنتسين فوق أي شك لذلك عودته، بعكس كل زملائه، كانت حتمية لأنه لم يتخل عن التنبؤ بها، لكن بعض ما قيل عن تأخيره قد يصح ذكره هنا، ما يبرر التصريح الأخير له في كافنديش حيث قال: «لست متيقناً أن جهودي في المساعدة في وطني، قد تكلل بالنجاح».

المعروف أن سولجنتسين ذكر أسباباً عدة لتحفظه عن البيريسترويكا ويرى البعض أن بين الأسباب التي لم يذكرها ما أشيع عن الدور الصهيوني فيها، ومعروف أن سولجنتسين أصدر في المنفى كتابه الضخم «الدولاب الأحمر» في جزأيه «١٤ آب» و«١٦ تشرين الثاني» فأغضب بعض النقاد في الولايات المتحدة الذين اتهموه بمعاداة السامية، وهي التهمة الشهيرة التي ألصقت بكثيرين غيره، وكان أبرز المتهمين الأميركي ريتشارد بيبر، الاختصاصي بشؤون روسيا، ومستشار البيت الأبيض سابقاً في الشؤون السوفياتية، واستند بيبز في اتهامه إلى كون الطريقة التي قدم بها سولجنتسين في الجزء الأول من كتابه «١٤ آب» شخصية ديمتري بوغروف، قاتل ستوليبين، رئيس الوزراء الروسي في عهد القيصر، واضحة المعاداة للسامية، واستتباعاً أوقف الحديث الذي كان سجله سولجنتسين إلى إذاعة «راديو ليبرتي» آنذاك، الإذاعة الأميركية الموجهة إلى الاتحاد السوفياتي، على ذمة مجلة «بوسطن غلوب».

وانتظر البعض أن يصحح المؤلف موقفه في الجزء الثاني من الكتاب أي «١٦ تشرين الثاني» لكن سولجنتسين تجاهل الأمر. وجعل جاك بايناك يكتب مقالاً يشرح فيه تاثر سولجنتسين باليمين الروسي الذي كانت تهيمن عليه نزعة «معاداة السامية». وعندما يرد أحد النقاد الفرنسيين بأن الكلام عن اليهود جاء على لسان شخصيات المؤلف التاريخية، يقوم بايناك فيقول إن سولجنتسين في حديث إلى مجلة

«الاكسبرس» الفرنسية اعترف بأن شخصية الكولونيل فوروتينتزيف، بطل الجزء الثاني من الرواية هي التي تحمل موقف المؤلف.

فماذا يقول الكولونيل في هذا الصدد؟ يقول: «إنه يرفض وسيرفض دائماً أن يضع روسيا في إشراف اليهود حتى لو كانوا النخبة المثقفة، وهو لا يحقد عليهم ولا يتمنى تصفيتهم، لكنه لا يقبل هيمنتهم».

أما السبب الذي جعل فوروتينتزيف يقول ذلك، وتالياً سولجنتسين، فينسبه الناقد الفرنسي إلى كتاب «بروتوكولات حكماء صهيون» الذي انتشر في روسيا آنذاك.

ولأن سولجنتسين التزم الصمت حيال الموضوع فلا نستطيع أن نجزم في ما سيعتمل في ذهنه، وإذا صحت هذه الأقاويل وفيها ربط موقف هنري كيسنجر منه، فإن تحفظ سولجنتسين عن البيريسترويكا وكذلك تأخره في الوصول إلى وطنه أربع سنوات منذ استرداده حقه في الدعوة له ما يبرره إذا التزمنا تصريحات له عن العودة الحتمية التي كان ينتظرها.

ومهما يكن فلم يعرف عن سولجنتسين برغم التزامه القوي لقوميته، وهو الذي كان يصرح بأن نستبدل الايديولوجية بالوطنية، أي تعصب عنصري.

ضد القيصر

ثم يقول الناقد الفرنسي إن سولجنتسين في كتابه لم يكن موضوعياً ولا أميناً لادعائه بأنه يمثل الوسط في الموقف السياسي. بل يتهمه أنه في أقصى اليمين، ودليله أنه يقتطف مقاطع من آراء المعارضين للقيصر، ويفرد لماركوف آخر مساعدي القيصر خطاباً من أربع صفحات في كتابه. وإنه أيّد موقف ماركوف القائل «بأن صحف اليسار هي يهودية» حين أن الحقيقة غير ذلك، لكن سولجنتسين لا تهمه الحقيقة.

ثم يخلص إلى أن شبنغلر، أستاذ سولجنتسين، كان يقول بأن التاريخ يجب أن يكتبه شاعر. لكن شبنغلر لم يقل إن الشاعر يجب أن يكتب التاريخ على مزاجه، بل يجب أن يحافظ على الحد الأدنى من الحقيقة. وهكذا الناقد الفرنسي يرى أن كتاب سولجنتسين ضخم لكنه ليس كبيراً.

لكن ما هي قصة «الدولاب الأحمر» بجزأيه حتى الآن؟ يقول المؤلف إنه لن ينتهي منه إلا بعد عشرين جزءاً، وكل جزء من ألف صفحة أي أن الكتاب سيتضمن عشرين ألف صفحة؟

جواباً عن السؤال نعود إلى كاتبين آخرين علقا على «الدولاب الأحمر»، الأول جورج نيفا أستاذ الأدب الروسي في جامعة بروكسيل، والثاني اميل كوغان صاحب كتاب «في خدمة سولجنتسين».

وهكذا نعرف أن الكاتب السوفياتي بدأ المشروع منذ ١٩٣٨، وأنه جمع من المواد حوله ما يكفي لأن يسميه ذاكرة الشعب الروسي. ولدى انتقاله إلى الولايات المتحدة أضيف كل أرشيف المكتبة الوطنية هناك، إلى ما ظل يزوده إياه المهاجرون السوفيات حين يقصدونه في مقر إقامته في كافنديش في جنوب شرق الولايات المتحدة.

والكتاب ليس تاريخاً ولا رواية بل هو التاريخ - الرواية، وكل جزء يتضمن ما يسميه المؤلف عقدة. كما كل عقدة تتألف من مجموعة عقد، والمؤلف استبدل بكلمة فصل كلمة عقدة، وفي كل جزء يختار سولجنتسين شخصية رئيسية تقوم بالبطولة، أي أن يكون البطل في آن بطل الحدث والراوي معاً.

أما بطولة الجزء الجديد من «الدولاب الأحمر» فيمثلها الكولونيل فوروتينتزيف الذي استدعي من الجبهة الروسية - الألمانية إلى بتروغراد، بعد سنتين في الخطوط الأمامية حيث جرح مرتين، والكولونيل يسمي الجبهة مجزرة، ويقول عنها بأن القيصر لم يفتحها إلا ليدفع إلى الموت آلافاً من الجنود وليخفّف العبء عن حلفائه ضد الألمان في الجبهات الأخرى.

لكن فوروتينتزيف في بتروغراد، يقول إنه انتقل من جبهة عسكرية إلى جبهة سياسية، من الحرب إلى الحرب. وكانت بتروغراد تعمها الفوضى، والمسؤول عن هذا التدهور حسب الخيال الشعبي، إنما هو الراهب راسبوتين والجاسوسة الألمانية صديقته، ويقصدون بالجاسوسة الألمانية زوجة القيصر.

ويطلب غوتشكوف زعيم حزب التشرينيين، وهو الحزب الروسي المحافظ، من الكولونيل فوروتينتزيف أن يقلب القيصر وأن يسلم السلطة إليهم. وإنه استدعاه

لهذا السبب لأنه لا يحب أن يرى روسيا تسقط في أيدٍ غير روسية حميمة. ويفهمه أن الثورة على القيصر إنما هي آخر ورقة قبل انهيار روسيا.

لكن الكولونيل، لم يكن يحب القيصر ولم يكن يثق بالأحزاب فيتردد في قبول الطلب وينتقل إلى موسكو بحجة ضرورة الاحتفال بعيد ميلاد زوجته هناك.

وبالطبع لا تقتصر رواية سولجنتسين على بطله، فيصور أبطالاً من مختلف الفئات، من البولشفيك والموجيك والمنشفيك والعسكريين والديموقراطيين والفوضويين ومن الوزراء والفلاحين ويملأ الصفحات عن الشوارع واليافطات والبيانات والملصقات والخطب والندوات ويترك همهمة الناس لأنهم لا ينتظرون شيئاً من السلطة كما لا يأملون خيراً في مجلس «الدوما» ـ أي مجلس النواب. وإنهم يعيشون في حرية الفوضى. ولا تكاد شاردة أو واردة تهم المؤلف وتتناسب مع رؤيته لتاريخ روسيا إلا يحشرها في هذا السيناريو الضخم. ويقول جورج نيفا إن دقة سولجنتسين في إبراز الصورة التي يريد يمكن أن نراها في الطبعة الثانية من «١٤ آب»، الجزء الأول من كتاب «الدولاب الأحمر»، حيث يضيف إلى الطبعة السابقة ما يجعل صفحات الكتاب، تتضاعف. لكن الأبرز في الإضافات كان حول ستوليبين رئيس الوزراء الذي اغتيل في مسرح كييف في حضور القيصر نفسه، ويشدد على التفاصيل ليقول في النهاية إن موجة من العنف تكتسح الروسيا وتقلع كل أخلاقيتها.

نعود إلى بطلنا فوروتينتزيف فنجد أنه استدعاه هذه المرة أنصار القيصر ليشترك في مؤامرة معاكسة للمشروع الأول. ويقتنع الكولونيل بالفكرة التي يمكن تلخيصها بحل «مجلس الدوما» وإعلان الطوارئ في البلاد وإسكات الصحف، وتأليف حكومة مخلصة للعرش. لكنه يتراجع في اللحظة الأخيرة لأن احتقاره للقيصر يمنعه.

وهكذا يتأرجح هذا الكولونيل بين التيارات المتعارضة ويلجأ إلى استشارة صديقه المخلص سفيتشي، ويتأمل الاثنان حزينين كيف لا يكون في استطاعة المثقفين الأذكياء أمثالهما أن يقوموا بدور صالح لإنقاذ الوطن من الورطة حيث هو. ويخرج فوروتينتزيف من الجلسة مستمراً بوضعه السلبي، كرجل زائد عن الحاجة

في بلد يصير إلى قدره. وكان واضحاً أن سولجنتسين اختار هذا البطل السلبي لتصوير طبقة بكاملها كانت في ضياع.

وكان الكولونيل وضع في رأسه أن صورة الخلاص تتمثل في ستوليبين رئيس الوزراء القوي، وما إن سقط ستوليبين مضرجاً بدمه حتى سقطت كل الآمال الباقية لإنقاذ البلد، وكان الكولونيل يستغرب هذا التحدي من القيصر آخر عائلة رومانوف إذ ضده الجميع: أحزاب اليسار ومجلس «الدوما» والشعب نفسه، ويرى في ضعفه استسلاماً لزوجته وراسبوتين. والمؤلف يذهب بعيداً مع مخيلة الناس لدهاء راسبوتين والكسندرا، وكأنه لم يكن يرى في تحالف «الدوما» مع أحزاب المعارضة وخاصة الديموقراطيين أي مجال للتعاطف، بل يقول إن الشعب كان ينتظر مخلصاً من لدن العناية الإلهية.

ويقول اميل كوغان: كان يجب أن أتساءل لماذا ينحاز سولجنتسين ضد القيصر في روايته التاريخية، حين أظهر تعاطفاً مع الشخصيات المساعدة له؟ ويجاوب بأن السبب، بحسب ظنه، اعتقاد الكاتب أن التاريخ مسؤولية الأفراد، لذا لم يكن ليغفر للقيصر ضعفه في تسيير التاريخ.

وعندما انفجرت حركة شباط لم يعارضها فوروتينتزيف إلا معارضة شكلية، وكذلك سائر العسكريين لأن سولجنتسين نفسه كان يرى فيها علاقة ثورية. ثم لدى تسلم البولشفيك السلطة وجد سولجنتسين هذا الأمر من فوق من العناية الإلهية، وأن لينين يمثل قدراً علوياً لروسيا المقدسة وموسكو ذات الجروح السبعة. كان يفكر في ذلك والثورة اللينينية أمامه تضع روسيا من جديد في محلها اللائق من النظام الكوني، وأوروبا الغربية كانت تتفتت تحت ضربات ديموقراطيتها وماديتها.

سولجنتسين أديباً

يصعب فصل سولجنتسين المقاوم عن سولجنتسين الأديب. إلا أن بعض النقاد اليوم يتساءل هل سولجنتسين هو مؤرخ أو روائي؟ تساؤل محق متى عرفنا أن هذا الكاتب قلما اهتم بالحبكة قدر اهتمامه بالحدث، وقلما اهتم بالإثارة الخيالية قدر اهتمامه بالإثارة الواقعية.

لكن الأحداث ما كانت لتتجسد على هذا النحو القوي التأثير لولا أسلوبه الأدبي المميز الذي يتضمن توازناً دقيقاً بين الأدب والتاريخ، ربما لتأثير العلوم والرياضيات على تكوينه، حيث دقة المعادلات.

وقد ندهش لأن بواكيره الأدبية كانت شعراً، وشعراً روائياً، كما ملحمة «الطريق»، التي كتبها في المعتقل، لكنه أضاع المخطوطة، ثم كتب مسرحية شعرية بعنوان «وليمة المنتصرين» وأنكر نسبتها إليه في ما بعد، وحين خرج من المعتقل أنجز مجموعة روايات بعضها سيكون واسطته إلى الشهرة ومنها: «الساذج وبنت الهوى»، «الدائرة الأولى»، «يوم في حياة ايفان دنيسوفيتش» (وهي الرواية الوحيدة التي سمح بنشرها في الاتحاد السوفياتي) ثم «بيت ماتريونا» ومسرحية «شعلة صغيرة في العذاب». وكان هذا الإنتاج خلال الخمسينات. وأما في الستينات فكتب «مجهول كريتشتوفكا»، «في سبيل القضية» ثم «جناح السرطان».

أحداث رواياته، كما هو واضح، مستقاة من حياته الشخصية، وأبطالها ممن عايشهم حقيقة. وأما أجواؤها فمغلقة: معتقل، مستشفى، مأوى، الخ... وزمنها لا يستغرق أكثر من يوم أو يومين. وأما مناخها فهو الاضطهاد.

كاميليو خوسيه سيلا

(الأدب في مواجهة الديكتاتورية)

«أن تكتب يعني أن تتطهر»

(سيلا)

عندما مُنحت جائزة «نوبل للآداب» ١٩٨٩ للكاتب الإسباني كاميليو خوسيه سيلا، كان من الواضح أن المنظور في اختيار المرشحين يقع في إطار دعم الحريات الديموقراطية ومقاومة القمع.

والكاتب الإسباني كاميليو خوسيه سيلا ينطبق عليه هذا التحديد فهو إلى كونه عميد الأدب الإسباني، وله تأثيره على بلورة الأدب الإسباني ما بعد الحرب، يظل أيضاً المناهض للديكتاتورية الفرنكوية، وهنا الشجاعة، حين كرس مجلته في الخمس عشرة سنة الأخيرة من عهد فرنكو للأقلام الشابة المعارضة.

ثم إن البعض ينسب رجحان كفة سيلا على منافسيه الكثر إلى كون أدب الرجل، منذ ١٩٤٢، يكاد يتمحور حول الحرب الأهلية الإسبانية، والأهوال فيها واصفاً الفريقين المتحاربين، الغالب والمغلوب على السواء، بأنهما خاسران على الصعيد الاجتماعي والإنساني، والدافع إلى هذا التركيز كون سيلا هو نفسه شارك شاباً في الحرب إلى جانب القوات الفرنكوية، ما جعله في مرحلة النضج يكرس أدبه للتكفير عن هذا الخطأ. وهو كتب رواية تكاد تكون سيرة ذاتية بعنوان «سان كاميليو ١٩٣٦» عن كيفية تجنده وهو في العشرين من عمره في الحرب التي لم يخرج منها إلا بالجراح الجسدية، والجراح النفسية، وظلت ندوبها بارزة في فكره. من هنا اهتمام الملك كارلوس به، وتعيينه نائباً في المجلس وإشراكه في وضع الدستور الإسباني في ١٩٧٨.

ويذهب أحد المعلقين في بحثه عن أسباب الاختيار على أن موضوع الحروب الأهلية المستعصية والمنتشرة في أماكن عدة من العالم شغلت أعضاء اللجنة السويدية.

من المفيد أن نذكر هنا أن الرجل سبق أن نال قبل «نوبل» بثلاث سنوات فقط (١٩٨٦) جائزة «استورياس دو لاليتراس» المعادلة الإسبانية لجائزة نوبل. وإذا عرفنا أن الإسبانية لغة لسكان ثلث العالم يزداد الشعور بالتقصير في تعرفنا إلى الأدب الإسباني، والسبب خاصة تلك القرابة الروحية بين الإسبانية والعربية التي في حروفها يتغزل العديد من الإسبان والعرب، حتى صديقي الشاعر صلاح ستيتية يقول إن اسبانيا التي افتتحت أميركا اللاتينية (وجميع دول هذه القارة تتكلم الإسبانية باستثناء البرازيل) هي إسبانيا العربية. وهذا رأي العديد من المستشرقين الذين عقدوا العديد من المقارنات بين الأدبين الإسباني والعربي بل ذهب أحدهم إلى تبيان تأثير أدب المقامات العربية على النوع الروائي الذي يعرف في الإسبانية بأدب التشرد وأبطاله كما أبطال الهمذاني والحريري متشردون ظرفاء، وهذا النوع بلغ قمته في رائعة سرفانتس «دون كيخوته» ولا نفاجأ بأن الفائز الحالي بجائزة نوبل خصص بعض إنتاجه الروائي بهذا اللون الأدبي وأشهره روايته «المغامرات الجديدة والمؤسفة للسيد لازاريللو» إضافة إلى كتابه «مسيحيون ومسلمون ويهود» حيث يشرح علاقة هؤلاء في الحضارة الإسبانية.

إسبانية سيلا

والكاتب مزدوج الأصل، فهو من أب إسباني وأم انكليزية وبرغم اعترافه بفضل أسلافه الأنكلوسكسونيين، وله منهم روح الدعابة المرة والحادة التي ساعدته في مغالبة الرقابة الفرنكوية، فإن افتخاره بإسبانيته لا حد لها، إذ يعلن بأنه ينتمي إلى الروح الإسبانية الصلبة والشرسة في المواجهة. هذه الروح الإسبانية لم تمنع عمله الأدبي أن يتميز، بحسب بيان الجائزة، «برؤية مثيرة للحزن الإنساني».

قبل أن ينال سيلا جائزة «استورياس» الكبرى للغة الإسبانية، نال في ١٩٨٤ الجائزة الوطنية للأدب الإسباني في عهد الجمهورية. وبرغم معارضته للديكتاتورية

الفرنكوية، ومنع عدد من كتبه في عهد فرنكو، إلا أن أعضاء الأكاديمية الإسبانية لم يستطيعوا أن يتجاهلوه فجعلوه عضواً فيها في ١٩٥٧ ، وكان قبل سنوات طرد حتى من نقابة الصحافة.

وهذا الرجل المنذور للأدب والذي بثّ هزة جديدة في الأدب الروائي الإسباني وفي اللغة الإسبانية وكان الروح الأدبية الحية في إسبانيا التي أجدب أدبها بعد الحرب الأهلية وصارت الرقابة الرجعية سيدتها، اعتبر في ما بعد والد الأدب الإسباني الجديد، ولم تقتصر موهبته على النتاج الأدبي المحض. ففي السنوات حين استقر في مايوركا منذ أواخر الخمسينات أسس مجلته «بابيل دومسون ارمادان» إحدى أهم المجلات الأدبية في اسبانيا، وعلى صفحاتها اشتهرت أبرز الأقلام الجديدة المعارضة في اسبانيا المعاصرة.

عن استحقاقه الأدبي يقول بيان الجائزة أنه «للغنى والقدرة التعبيرية لفنه كناثر، يجسد رؤيا مثيرة للحزن الإنساني بعاطفة متوازية». وأضاف الأكاديميون أن هذه الجائزة مكافأة «للشخصية الأوفر تأثيراً في التجديد الإسباني ما بعد الحرب».

أما هو فيقول عن نفسه بأنه معجب «بالخصوصية الإسبانية بمعناها الأكمل والأشرس»، ويصف نفسه بأنه «غرانيتي»، أي صلب مثل حجر الغرانيت. وعلى تعدد إنتاجه الأدبي حتى سبعين كتاباً، فإن النوع الأهم الذي برع فيه هو الرواية منذ باكورته «عائلة باسكوال دوارتي» في ١٩٤٢ إلى «جناح النقاهة» ١٩٤٤، و«السيدة كالدويل تتحدث إلى ابنها» ١٩٥٣، و«القفير» ١٩٥١، و«أوميناخي أل بوسكو» ١٩٧٠، و«سان كاميليو ٣٦» وصولاً إلى روايته «المسيح ضد أريزونا»، إلى مجموعاته الشعرية، وأدب الرحلات الذي اشتهر به، وكتبه النقدية والاجتماعية وخاصة كتابه «المعجم السري» الذي يدور حول الكلمات الإسبانية الممنوعة، أحد أطراف كتبه وأكثرها جرأة وإلفاتاً لأنه يتبنى علناً الكلمات التي كانت الكتابة تتجنبها سواء في السياسة أم الجنس أم الدين، وهي الطالعة من الروح الإسبانية الحقة.

وإذا كانت رواية «عائلة باسكوال دوراتي» باكورته، التي شقت له الطريق إلى الشهرة في ١٩٤٢ في وسط جدب الإنتاج الأدبي الإسباني في السنوات التي تلت الحرب الأهلية، فإن روايته «القفير» عرفت أكثر على الصعيد العالمي بسبب الفيلم السينمائي الذي اقتبس منها.

سيلا الروائي

في روايته «عائلة باسكوال دوراتي»، قصة مجرم، ضحية عقد نفسية أسبابها طبيعية واجتماعية، جعلت من بطلنا غير قادر على كبح غريزته ضد موجة النفاق الإجرامية في مجتمع قائم على النفاق، مجتمع لا يرحم البراءة. ولهذا يتهم باسكوال القدر الذي لم ينصفه، فيقول: «هناك أشخاص سوف تفرش طرقهم بالزهور وآخرون سوف يدفعون إلى الطرق المسدودة». وهكذا يقول باسكوال صيحته الغاضبة ضد التمييز الطبقي، وكيف يحظى أصحاب الأملاك بكل اليسر والآخرون يشقون، حين الحياة يفترض أن تكون حظوظها متساوية.

ويخلط في نقمته المذنبين والأبرياء معاً، بقدر ما هو مذنب وبريء معاً، لأن كل شيء مختلط في عقله المختلط، كما هي أفعاله. فيقتل إنساناً، وينتهي بأن يقتل أمه، كالطفل الذي يمزق صورة عقد عليها الكثير من الأحلام والأوهام. ويقول: «إفراز الصفيراء سمم قلبي»، وباختصار كانت هذه المرأة وضعت في العالم وحشاً، فلم يغفر لها الوحش هذا الذنب.

والسرد في هذه الرواية كلام يصدر عن الراوي نفسه، وصيغة المتكلم يعتمدها كاميليو سيلا كثيراً في أعماله الأولى، فتتيح للمؤلف أن يتقمص شخصية البطل، وأيضاً للحوارات أن تأتي شديدة الحيوية في مختلف النقاط التي تتسلسل عبرها الأحداث، لأن الحوارات في صميم الرأس الذي تضاربت أشياؤه. وفي ١٩٤٣ يكتب وينشر رواية «جناح النقاهة»، يستعيد فيها ذكرى مبهمة لنزوله ذات يوم في مصح وتغيب العقدة أمام الحديث الوجداني، دون ترتيب، ويختلط الزمان والمكان في الظرف المعيوش وهكذا يتم التعبير عن وجهة أحادية، فإذا الإفعال الصغيرة وكأنها مصيرية، والتعبير عنها قاس دون تبرير، ودوافعها في شكل لا منطقي. والحق لا وجود للواقعية في روايات سيلا حتى وهو يستخدم الأسلوب

الواقعي، إذ يعمد دوماً إلى تشويه متعمد لمعطيات الواقع بتغيير متناوب لمقاييس تراكيبه، في لغة بين الأدبي والفصيح.

وهاتان الروايتان هما الأشد تعبيراً عن تمرنه على القساوة.

وفي روايته التالية «مغامرات وخيبات لازاريللو دو تورم» ١٩٤٤، يصل كاميليو سيلا إلى إلغاء الوضعية الاجتماعية، وتالياً إلغاء المغزى الأخلاقي لروايته.

والبارز أن الصفاء الذهني يضيء ويبارك كل شعور، ويجعل روايته تمريناً في الأسلوب الجمالي، وسوف تكون لذلك المسودة الأولى لعدد من الروايات حيث المغامرات الفروسية.

وحيث راح يتخفى المؤلف خلف شخصية محورية هي «المسافر»، وبهذا النمط تتعزز لديه الطرافة بحصة كبيرة لها في كتبه، وثمة جملة في إحدى روايات الصعلكة والتشرد تلخص الجو الروائي أبلغ تلخيص: «ها هو المتشرد يشعر بالسعادة، وأيضا بقليل من القلق، إذ يقف في مواجهة القصر».

وليست روايات التشرد إلا فسحات للتنفيس في أدبه الروائي. هكذا بعد «مغامرات لازاريللو» تأتي مباشرة روايته المهمة «القفير» التي منعت نشرها الرقابة في مدريد فسربها المؤلف إلى الأرجنتين حيث طبعت العام ١٩٥١ في بوينس أيرس، دون أن تمنع المسافة البعيدة من حملها تحت المعطف وإدخالها إلى مطار مدريد. وفي هذه الرواية التي ستقتبس للسينما، يعود سيلا من الريف إلى المدينة، ليصور مدريد ١٩٤٢، في أقل من ثلاث سنوات بعد نهاية الحرب الأهلية. ويرسم للعاصمة الإسبانية صورة سوداء كما عاشها في شبابه، صورة المجاعة والأوبئة، فإذا الغالبون والمغلوبون يتقاسمون المصير إياه، وكأن قامات المهيمنين على الأمر تساوت وقامات الذين ما عادوا يملكون شيئاً.

وتتحدث الرواية عن مدريد في الساعات الحالكة للفرنكوية تثرثر وتغيب ثم تتلاقى شخصيات عديدة، يقارب عددها في الرواية أربع مئة ولا يبدو هنا الكاتب متعاطفاً مع أحد الفريقين، وإن كان عاطفاً على الجميع مشفقاً، يرسم حياة الشعب البائسة والتافهة والرمادية والتي لا معنى لها.

تبدو مدريد بعد انتهاء الحرب الأهلية لا يهمها الوسيلة التي ستستمر بها، بل مواصلة العيش بأي ثمن، ومع ذلك يظهر الحب والحنان والسذاجة الطفولية في وسط تناغم الأنانيات الصغيرة هذه في الشعب، كما نلمح الفضيلة تصارع، ولو بخجل، الانحراف الخلقي المنتصر. وكأسلوب تبدو رواية «القفير» كأنها مصالحة المؤلف مع مدرسة «ما بعد الواقعية» التي كانت منتشرة في الخمسينات. لكن الروائي الموهوب لم يكن ليقنع بأي أسلوب فلم يسمح لنفسه بأن يقع في فخ هذه المدرسة، بل استفاد منها دون أن يتخلى عن مميزات أسلوبه المتحول استمراراً.

الوجود الجمالي

في روايته «لا ساتيرا» ١٩٥٥، عن فنزويلا، تحول مفاجئ عن موضوعاته السابقة، وحتى عن الأسلوب، ففي الأرض البدائية التي جعلها إطار روايته نجدها هي تحكم الناس وهي تصنع الرجال وتضعهم بعضهم في مواجهة البعض. فالبطلة ترى والدها يموت في وسط العنف وأيضاً زوجها، فتطالب بإرثها: مزرعة واسعة وحظيرة حيوانات، وتضطر أيضاً أن تقتل لتظل سيدة أرضها.

وتتميز الرواية بدراميتها القوية، بل قبل كل شيء بهذا الاستعمال الفذ للغة الكاستيلانية في مواجهتها للغة الإسبانية الأميركية، لغة رعاة البقر ومفرداتهم المختلفة، وتصب في الأشكال التعبيرية اللغوية الإسبانية ـ الأميركية، وكان الكاتب الأرجنتيني خوسيه فرنانديز أول من قاربها في قصيدته «مارتن فيورو» (١٨٧٢-١٨٧٩). ونجح سيلا برغم أن نجاحه هنا صنف أنه الأدبي المحض. والحق أن سيلا في هذا الكتاب استطاع أن يوجد حضوراً جمالياً وفعلياً لعالم كان حتى ذلك الحين مجهولاً، وكان الإنسان فيه يكشف حمى غير مألوفة وثقلاً نوعياً ساحقاً في العلاقات العنيفة مع الطبيعة.

وفي هذا الإطار الجديد واصل سيلا عمله الفذّ في كشف الأقنعة عن الوجوه وعن النفوس.

إضافة إلى ما ذكرنا تعيد روايته «لا ساتيرا» هذا النوع الروائي إلى أصوله، إلى الملحمة، إلى الصراعات الأزلية بين الشفقة والقسوة، وكذلك يصف فيها المعارك الطويلة الأمد الكثيرة الأشخاص، حيث تتجلى بطولات من نوع آخر ضمن

إطار البطولات الكلاسيكية. وهكذا يعيد للقارئ ما كان اغترب عنه في الأدب، دون أن تميت الغربة الإحساس الكبير به، الإحساس المشترك لدى كل الأجيال في كل الأزمان.

وقبل رواية «لا ساتيرا» كان كتب رواية قصيرة بعنوان «السيدة كالدويل تتحدث إلى ابنها» في ١٩٥٣، وفي هذه الرواية نرى امرأة تخاطب ابنها المتوفى. ثم ألحقها بإحدى رواياته المهمة وكأنها تتمة معكوسة زمنياً، لرواية «القفير»، عن مدريد قبل الحرب الأهلية مباشرة، واسمها «سان كاميليو ١٩٣٦» لأن كاميليو خوسيه سيلا يروي فيها انطباعاته الشخصية عن الفترة التي مهدت للحرب الأهلية، وعن اشتراكه في الحرب التي أثخنته جراحها الدامية مراراً في المعارك وأثخنته أيضاً جراحها النفسية وظل يحمل ندوبها كل حياته، ويغسل فيها روحه من الذنوب التي ظن أنه ارتكبها دون وعي في مرحلة الشباب.

ثم روايته «مكتب الظلمات الرقم ٥» إحدى أغرب روايات سيلا، لأنها عودة إلى أصوله التربوية بتعبير معاكس لها. يستعير من كتابات آباء الكنيسة الكاثوليكية ومن القديس أوغسطينوس صوراً عن الإنسانية يقلبها في رؤيا شبيهة برؤيا يوحنا، أو بتصاوير جيروم بوش الدينية الرمزية في القرون الوسطى. إنها قصة شخص يحتضر وفي احتضاره يسخر من كل المقاييس وكل المعتقدات وينزع كل الأقنعة لأن الحياة على قوله؛ حياة الإنسان ليست سوى مسخرة ويجب أن نسخر منها.

يعلق الكاتب غي دو كليش: أتكون كل كتابات سيلا نابعة من هذه الجملة التي صارت شعاره: «أن تكتب يعني أن تتطهر؟».

ولا نمر بالإنتاج الروائي دون التعرض لرائعته «مازوركا لأجل قتيلين»، هو عنوان رمزي شديد الإثارة أدخل فيه سيلا رقصة المازوركا وإن هي أصلاً بولونية إلا أنها في معنى ما رقصة غجرية معروفة في كل أوروبا. ولا أحد في هذه الرواية التي صدرت في ١٩٨٣ يرقص، إلا إذا استثنينا القتيلين كما في العنوان. فالقتيل في ريف إسبانيا كما في بلادنا لا يستريح قبل الثأر وهذا ما يحدث في الرواية التي أهميتها تصوير دقيق وعميق لحياة الناس في الريف، في جبال غاليسيا، في المنطقة حيث ولد الكاتب وعاش فيها طفولته كلها. وأحداثها في زمن الحرب الأهلية، وليست إلا

الحرب إطار الرواية إبان أحداثها فتبدأ مع مجيء فابيان مانغيلا «الذي لم يعرف أحد من اين جاء»، ويحمل الوشم التساعي، ابن عاهرة قتل في ١٩٣٦ اثنين من الفلاحين وعليه أن يموت مقتولاً بحسب القانون الجبلي. وهكذا في ثلاث سنوات ينتهي مذبوحاً في الغابات والذئاب مزقته. وليست الحبكة هي المثيرة في الرواية، فالثأر تقليد يعرفه العالم، لكنه التصوير العنيف لإنسان الطبيعة الجبلية في غاليسيا، تصوير يبرز اسلوباً جارحاً في السرد ويحمل ثقلاً إنسانياً فاجعاً على الطريقة الوحشية. وابتكر المؤلف لسرد هذه القصة شكلاً عنيفاً موازياً لعنف الأحداث ومكانها، في إيقاع تكراري كنشيد حرب بدائية تتخلله كل النزوات والرذائل من الوشاية إلى فخاخ المكيدة ومن الحقد إلى الانتقام، عدا تلك الصور المذهلة لناس تلك الجبال حيث يكشف المؤلف دخيلة الشهوانيين وقصصهم الخبيثة، وشهوانية نساء في علاقات بالنساء وربما الذئاب. وهناك بكم وصم ذوو قوة جسدية خارقة وقدرة شهوانية تقارب الحيوانات، وأناس يتبادلون بدلاً من الشتائم ضربات بالعصي. لوحة مجتمع بدائي شبه وثني تثير التقزز في الأوساط المحافظة لإسبانيا الكاثوليكية. لوحة «حيث الغرور يغرق في الدم»، وكل شيء غارق في الدم، الذي يلزمه وقت طويل لينشف. وثمة أشخاص «يحملون في قلوبهم خفافيش»، كما تقول إحدى شخصيات الرواية.

أما روايته الأخيرة «المسيح ضد أريزونا» فانقسم النقد حول كونها نتاج رجل بلغت به الشيخوخة حدها، وكونها ليست سوى إعادة لرواية «أوكي كورال» وإن طبعها سيلا بطابعه.

سيلا المتعدد

على كثرة ما قيل في أدب سيلا يثبت أن هذا الرجل برغم التزامه أسلوبية قاسية وناشفة، كان دائم التفتيش عن اشكال جديدة. فما إن يستقر على شكل حتى ينقضه.

في المرحلة الأولى غلبت عليه صفة ما بعد الواقعية ثم ارتد إلى واقعية مذهلة في وضوحها، يستخدمها كلما شعر أنه متوغل عميقاً في قلب الروح الإسبانية، في السرد المضيء الشديد الوضوح، وفي الوصف الدقيق للشخص والمكان والأشياء،

كما رواد الرواية في القرن التاسع عشر. إلا أنه يعرف مع هذا كيف يكون عصرياً، وهذا الوضوح في معالجة الأشياء اختلف عن أسلوبه الأول الشديد التعقيد وإذا بأحد أعضاء اللجنة السويدية يدعو القارئ الذي به حشرية الاطلاع على أدب الفائز بالجائزة أن يقبل بادئ الأمر على قراءة مؤلفاته التي تنتمي إلى أدب الرحلات، ذات النكهة الخاصة الحافلة بروح الدعابة برغم جدية المعالجة وعمقها. إذ استطاع كما جاء في «انسيكلوبيديا لاروس» معالجة الشروط الإنسانية في حالتها البكر، خاصة في تصويره للشخصيات الإسبانية الريفية ومجتمعاتها، حيث الموضوعية تترافق مع الذاتية الفنية. وكتابه «رحلة إلى الكاريا» ١٩٤٨ تحقيق روائي، زيارة في عمق إسبانيا الريفية التاريخية البائسة التي، برغم البؤس، تحتفظ بآثار ماضيها الحافل «بالقصور القديمة ذات النوافذ المغلقة الحزينة».

ثم إن أدب الرحلات عنده وكذلك أبحاثه ترشح بالذكريات الشخصية، وتبدو اطلاعاته وتأثراته الأدبية شديدة الاتساع تمتد من شعراء القرن الماضي في إسبانيا إلى الشعراء المعاصرين وأخصهم الشاعر أنطونيو ماشادو وجورج مانريك. وأيضاً الناثرون الكبار من جيل ١٩٠٠ مثل باروجا، أزورين وأونامونو، لأنهم، على حسب سيلا، أيضاً لم ينخدعوا بالأوهام وعرفوا كيف يستكشفون اسبانيا بحدس صارم وقوي.

إن سيلا في كتاباته هذه كلها يعيد النظر في كل شيء في الحياة الإسبانية، وما له مثيله في العلاقات المجتمعية المشابهة، أحياناً بشمولية وأحياناً بتفصيل، وفي الحالين يركز على اسلوب الحكم أكثر مما على عدالة الحكم، على الابتكار أكثر مما على الحقيقة، كما جاء في المرجع نفسه. ويستخدم سيلا الكلمات الدالة الكثيفة وذات القدرة على استفزاز القارئ ودفعه إلى موقف مما يعرضه الكاتب.

وعلى رحابة بعض موضوعاته الروائية يعالج سيلا القصة القصيرة، والحكاية، كما الرسام موضوعاته بالألوان المائية. وظهرت مجموعة القصص «الغاليرو إي سو كوادريللا» ١٩٥٥، أو مجموعته «جريمة الجمركي الجميلة» في ١٩٤٧، وكأن هذه القصص القصيرة تزيينات للأخبار المتفرقة في الصحف. ويعالج الحكاية في «تيموثيه هذا البريء» في ١٩٥٣ أو «طواحين الهواء» ١٩٥٢، وأيضاً

«سانتا بربارة» ١٩٣٧، أو «مقهى الفنانين» ١٩٥٣، أو «قصص إسبانية»، «العميان»، «حمقى القرية» ١٩٥٧ الخ.

وسيلا الشاعر نشر في ١٩٤٥ مجموعة عنوانها «الفجر الملتبس أو الخطوات الأولى لزمن المراهقة، القاسي»، حول موضوع التغرب والتفتيش الروحي والعري النقي الكامل للمشاعر والأحاسيس. ولم يتوقف عند هذه المجموعة واستمر على الشعر يكتبه وينشره في مختلف الصحف والمجلات وأيضاً في كتب الرحلات التي كان يصدرها بين وقت وآخر خاصة في كتاب «رحلة في الكاريا». ويغلب على هذه الأشعار اللاحقة انطباعية غنائية حيث الشيء منتزع من جوّه، مأخوذ لمجانيته.

شهادة الجيل اللاحق

ويكتب الناقد الإسباني خوان كيوتو رئيس تحرير المجلة الإسبانية «كانال بلوس» عن سيلا فيقول: أنا أنتمي إلى الجيل الذي جاء إلى العالم وقت ظهر كتاب صغير في ١٩٠ صفحة في منشورات «الديكو» ولم تزد عدد نسخه عن الألفين وعنوانه «عائلة باسكوال دوارتي». واليوم إذا كنا شارفنا العقد الخامس، فنحن أبناء باسكوال دوارتي، وطبعة الكتاب شارفت الـ١٢٥، بينها ٨٢ طبعة باللغة الإسبانية. وعشنا أدبياً على هذا الحدث الأدبي وكنا نتناقل في المدرسة النادرة التي تقول إن كاميليو ذهب إلى بيو باراجو الشهير يطلب منه كتابة مقدمة لرواية «عائلة دوراتي» فيجيب «المايسترو»: «إذا كنت تريد أن تذهب إلى السجن فلماذا تريدني أن أذهب معك».

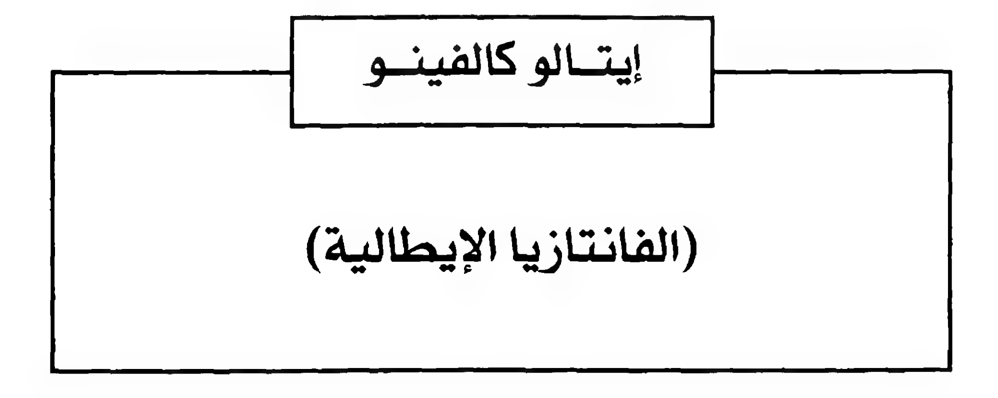
والرقابة كانت مشغولة آنذاك بأهم، فلم تفطن إلى مضمون الكتاب إلا بعد نفاد الطبعة الأولى ونزول الطبعة الثانية إلى السوق بضجة كبيرة، وكان من «دون كاميليو» ـ أي سيلا ـ أن ذهب بنفسه إلى المكتبات يلم النسخ قبل وصول «الحرس المدني». ولم تستطع الرقابة آنذاك أن تمنع ولادة المنشق كاميليو خوسيه سيلا، أول منشق عندنا.

من المنظور التقليدي كان «باسكوال دوارتي» متمرداً خطيراً.

ومن الواضح أن هذه الرواية التي تعود إلى ١٩٤٢ تتضمن مغزى أخلاقياً بدون وعظ أخلاقي، وللمرة الأولى في إسبانيا ما بعد الحرب الأهلية يظهر عمل أدبي من

هذا النوع ينقض كل سائد ومهيمن في الشكل كما في المضمون. لكنه العمل الذي ينتمي إلى الأسلوب الذي له نوعه في البلدان الأوروبية الديموقراطية حيث للجرأة مكانها الطبيعي وحيث كان أندريه جيد وألبير كامو، فكان باسكوال دوارتي النسخة الإسبانية للجريمة النيتشوية المجانية. ولا أستعير اسم نيتشه عبثاً ففي أدب سيلا حصة لهذا الفيلسوف.

في ١٩٥١ ومع رواية «لا كولمينا» تبدأ صفحة جديدة في أدب سيلا، رواية تكاد تكون في إطار عالم دوس باسوس أو شيروود اندرسون حيث انتصار الموضوعية، أول إنتاج أدبي إسباني يقارب الرسم الحميم للمجتمع. وفي الوقت نفسه، ويا للغرابة ينشر سيلا رواية هي من نوع الرواية ـ الضد، بعنوان «السيدة كالدويل تتحدث إلى ابنها»، بسرد يتميز بالحرية التامة، القريبة من الحرية السوريالية في السرد والتوجه العلني عبر ضمير «المخاطب» الذي سيعجبنا كثيراً في وقت لاحق لدى كتاب «الرواية الجديدة».



إيتالو كالفينو

(الفانتازيا الإيطالية)

عندما توفي الروائي الإيطالي إيتالو كالفينو، العام ١٩٨٥، ترك خلفه عملين غير منشورين أهمهما بعنوان «تحت شمس النمر» أو الجاكوار، الذي لدى نشره انتقل إلى مختلف اللغات ليعرف العالم بأحد أكثر الروائيين تميزاً، عبر مختلف أعماله التي راحت دور النشر تعيد طبعها. لكن أهمها يظل كتاب «تحت شمس الجاغوار»، لأن هذا الكتاب، ولو غير المكتمل، يتضمن رؤية قصصية فريدة في سلسلة ابتكاراته في الميدان القصصي، لم تتوقف منذ الخمسينات مع صدور ثلاثيته «الفيكونت المشطور» و«البارون الطائر» و«الفارس الذي ليس له وجود».

خطه القصصي، ولو أنه يسير في موازاة تيار «الرواية الجديدة» في فرنسا، أو «الواقعية السحرية» في أميركا اللاتينية، إلا أنه تميز بأسلوب خاص يضيف جديداً إلى ميدان التعبير القصصي يسميه هو «التشاؤمية العقلانية»، وكتابه «تحت شمس الجاغوار» يتضمن رؤية قصصية فريدة تتخيل العالم منظوراً إليه من خلال حاسة واحدة من حواس الإنسان الخمس.

ولد إيتالو كالفينو عام ١٩٢٣ في كوبا من أبوين إيطاليين ما لبثا أن عادا إلى الوطن، وأثناء الحرب العالمية شارك إيتالو كالفينو في المقاومة الوطنية منتسباً إلى الحزب الشيوعي ثم انسحب من الحزب عام ١٩٥٦ ليتفرغ للأدب وينتقل من مرحلة الكتابة الواقعية الجديدة إلى «اللاواقعية المنتمية» التي سماها في ما بعد «التشاؤمية العقلانية».

وبعد نشر عدد من القصص في بعض المجلات والصحف التي شارك في تحريرها، أصدر روايته الأولى «درب أعشاش العنكبوت» عام ١٩٤٧. ثم بعد سنتين أصدر «وأخيراً يأتي الغراب» وهو مجموعة تضم ثلاثين قصة قصيرة. وبدءاً من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٨٣ يصبح موظفاً في دار النشر «اينودي» تصدر عنها كل كتبه

في تلك الفترة، ومنها كتابه «المدخل إلى الحرب» الذي يجمع فيه ثلاث قصص عن فترة الحرب والمقاومة.

لكنه كان قبل ذلك بسنتين قد بدأ أسلوباً جديداً في الرواية هو بين الخرافة والخيالي، يتجسد في ثلاثية روائية صدرت حلقاتها على التوالي: «الفيكونت المشطور» ١٩٥٢، «البارون الحاطط في الأعلى» ١٩٥٧، ثم «الفارس الذي ليس له وجود» ١٩٥٩، ثم بعد رحلة إلى الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٦٣ يعود ليصدر رواية «يوم في حياة فاحص» وهي رواية قصيرة ينهي بها آخر علاقة له بالواقعية الجديدة.

عام ١٩٦٠ يتزوج في روما وينتقل للإقامة في باريس، ثم يعود إلى روما، ويبدأ مرحلة روائية جديدة مع «كوسميكوميك» ١٩٦٥ و«الزمن صفر» ١٩٦٧، وينشر بعد ذلك خلاصة اختباراته النظرية في أسلوب السرد الروائي في سلسلة كتب بين عامي ١٩٦٩ و١٩٧٣ وهي على التوالي «قصر الأقدار المتقاطعة»، «المدن غير المرئية» و«إذا سافر في ليلة شتوية»، ثم في عام ١٩٨٠ كتابه النقدي «الآلة الأدبية». ويأتي عام ١٩٨٣ فينشر رائعته «بالومار» التي هي سيرة ذاتية ذات أسلوب جديد.

وبعد الوفاة يصدر له كتابان أحدهما بعنوان «الدروس الأميركية» والآخر «تحت شمس الجاغوار».

أما الكتب الأخرى التي صدرت في حياته فهي: «مغامرات» ١٩٦٤، «مجموعة الرمال» ١٩٨٦، «ماركو فالدو» ١٩٨٠، «الغابة ـ الجذر ـ المتاهة» ١٩٨١، «قصر السيد الموت»، «رومارين وقصص أخرى»...

جديد كالفينو

ربما يجدر الإشارة هنا إلى أن جديد إيتالو كالفينو هو ابتكاره أسلوباً روائياً يجمع بين الحكاية الخرافية والفانتازيا الواقعية، وذلك في ثلاثيته التي صدرت في الخمسينات والتي نترك هنا المؤلف نفسه يتحدث عنها. يقول إيتالو كالفينو في مقدمة كتابه الذي جمع فيه ثلاثيته الروائية: «الفيكونت المشطور»، «البارون الطائر» و«الفارس الذي لا وجود له» عام ١٩٦٠: كنت في مرحلة سابقة أكتب قصصاً في إطار الواقعية الجديدة، وعادة تدور أحداثها في أماكن مفتوحة.

كان ذلك في بداية تجربتي القصصية، ولم تكن مصادفة أنني كتبت أولى قصصي عن الأنصار في المقاومة الإيطالية أثناء الحرب العالمية، ربما لأن هذه القصص مليئة بالحركة والمغامرة. وفي عام ١٩٤٦ كتبت أولى رواياتي بعنوان «درب أعشاش العنكبوت» أقطع فيها مع فجاجة الواقعية. وراح النقاد يصفون أسلوبي بأنه ميل إلى الخرافة ولكن بدأت أنتبه إلى أن القيمة الحقيقية للفن الخرافي أن تكون أحداثه طالعة من الواقع وأي معنى بعد للخرافي إذا كان أبطاله من الفرسان وأحداثه في القصور المسحورة والكائنات الغريبة.

هكذا بدأ تفكيري يعمل لإيجاد صيغة جديدة للفن الخرافي المرتبط بالواقع. وجاءتني الفكرة الأولى عن رجل أصيب جسده بشظية فانشطر اثنتين. كانت تلك الفكرة التي ستصبح محور روايتي الأولى في هذه الثلاثية، أي رواية «الفيكونت المشطور» حيث البطل وقد انشطر جسده شطرين صار كل واحد منهما يعيش حياة مختلفة عن الآخر.

ولم يكن قصدي، كما كتب بعض النقاد، تصوير حال الصراع بين الخير والشر في الشخص الواحد، إنها فكرة مملة وقد استهلكت مع رواية «الدكتور هيكل ومستر هايد» التي جسدتها أبلغ تجسيد. بل كنت أطمح إلى أن أجعل قصتي تعبر عن روح العصر، عن هذه الانفصامية الفردية، كما يسميها فرويد، أو الاستلاب أو الاغتراب كما يسميها ماركس. لكن أيضاً كنت أتجنب أن تأتي روايتي مجرد تجسيد لفكرة فلسفية، بل كنت أريدها أن تحمل مضمونها عبر آلية تركيبها نفسه، مع الاحتفاظ بالهدف من الفكرة التي يجب أن تحكي عن الإنسان المعاصر المقسوم والمشوّه وغير المكتمل والمعادي لنفسه، وما كانت الشخصيات الثانوية في هذه الرواية سوى الأدوات المساعدة لتصوير شخصية الفيكونت المشطور.

وبعد فترة استكملت هذه الفكرة في رواية بعنوان «البارون الحاطط في الأعلى» - أو «البارون الطائر» اختصاراً - وبطلها شخص يستهويه السكن في الأشجار. كان المقصود آنذاك إيجاد صورة تجسيدية لمعادلة تربط بين الضمير الفردي والمجرى التاريخي.

كانت الفكرة أن هذا الصبي يحب تسلق الأشجار والتنقل من واحدة إلى أخرى. ثم راح يستهويه الأمر بحيث بات يكره الإقامة في الأرض. ثم لما طال مكوثه في الأعلى راح يلتقي هناك أشخاصاً آخرين غربيين، ولم يكن المقصود تجسيد فكرة الهرب الساذجة، كما تراءى للبعض، فالبطل ليس شخصاً كارهاً للبشر أو المجتمع بل على العكس هو شديد الانتماء، ويحب قريبه، ومرتبط بحركة عصره، ويحاول أن يكون فعالاً في كل حركة إيجابية: من التقدم التكنولوجي إلى الحياة المرفهة. لكنه كان يؤمن بأنه لكي يكون مرتبطاً حقاً بالآخرين يجب أن يكون على مسافة منهم. أليس هذا حال الشاعر أو المكتشف أو الثوري؟

إن الرجل الكامل الذي لم يستطع «الفيكونت المشطور» أن يكونه يتحقق في البارون الطائر حيث المصالحة الفردية مع المثل الأعلى والحرية المطلقة، باختيار أسلوب إرادي صعب ومناقض للطبيعة.

وبقدر ما كان الفيكونت المشطور موضوعاً في لا مكان ولا زمان، فإن البارون الطائر موضوع جيداً في مكانه وزمانه.

ولكن كان لا بد، يقول كالفينو، لاستكمال هذه الفكرة أيضاً من إيجاد بعدها الثالث: العدم الذي يؤكده الوجود أو العكس فجاءتني فكرة «الفارس الذي ليس له وجود». وهكذا أعطيت بطل روايتي الأخيرة في هذه الثلاثية وجوداً غير ملموس إلا كتجربة ذهنية تاريخية في شعب كان مستبعداً من التاريخ حتى ذلك الحين، وفي زمن حرج. إنه البطل الذي يجسد قلقاً وجودياً جماعياً. ولتحسيس القارئ بحضور الشخصية غير الموجودة استخدمت شخصية الراوي أو الناسخ وهي هنا بطل الرواية، وفي سردها توجد حياة الفارس غير الموجود. وكان لا بد في هذه الروايات الثلاث من إيجاد شخصية تتحدث بضمير المتكلم المفرد لتسخين البرودة الموضوعية للقصة الخرافية بنفس غنائي. فاخترت لكل رواية شخصية هامشية لا دور لها حقيقياً في الأحداث.

كنت في «الفيكونت المشطور» اخترت الـ«أنا» صبياً يرى الأحداث بعينين بريئتين. وفي «البارون الطائر» جسدت نفسي في «أنا» هامشية تناقش الحدث. وفي «الفارس غير الموجود» لجأت إلى «أنا» خارج السرد كلياً بل مناقضة للطبيعة الحدث: راهبة.

وإذا كان لي أن أعيد تحديدي لروايات هذه الثلاثية فسأقول: إن «الفارس غير الموجود» هي انتصار الكائن، و«الفيكونت المشطور» هي التطلع إلى وحدة مفقودة تتجاوز تشويهات المجتمع، و«البارون الحاطط في الأعلى» هي تطلع إلى وحدة ليست فردية لكنها عبر الوحدة الجماعية تصب في الاستقلال الفردي.

وفي الوقت نفسه حرصت على أن تكون أجواء هذه القصص الثلاث مفتوحة، إلى ما لا نهاية.

سيرته بقلمه

بعد وفاة كالفينو، أو الأصح في عام وفاته طلع حديث أجراه مع الكاتب أحد أصدقائه ماريا كورتي، نشر للمرة الأولى في المجلة الإيطالية «أوتوغرافو» عام ١٩٨٥ بعد وفاة كالفينو بأيام، وأقتطف هنا مقاطع منه:

● مـن هم الكتّاب الذين أثروا في تكوينك الأدبي؟ وهل هناك قاسم مشترك في قراءاتك الأكثر أصالة؟

- بين الكتب التي أثّرت فيّ في مراهقتي كتاب بعنوان «اعترافات ابن الثمانين» لإيبوليتو فيفو، الرواية الإيطالية الوحيدة في القرن التاسع عشر التي تضاهي مثيلاتها خارج إيطاليا.

وفي روايتي الأولى «درب أعشاش العنكبوت» مشهد مستوحى منها. ثم إن جواً غامضاً في روايتي «الفيكونت المشطور» مستوحى هو أيضاً من جو كاستيلو دي فراتا.

عندما بدأت الكتابة باكراً لم تكن مطالعاتي كثيرة، ولكن إذا شئت استرجاع قراءات تلك الفترة فيجب أن أبدأ بكتاب «بينوكيو»، الذي اشتهر عالمياً بأسلوبه السردي الرائع حيث كل حركة تتقدم ثم تستعاد في إيقاع وصفاء نادرين، وكل مرحلة من السرد لها وظيفتها وضرورتها الكاملة في الخط البياني الشامل، وكل شخصية لها حضورها القوي ولغتها الخاصة جداً. وإذا كان يجب أن أتابع استعادتي للكتب الأساسية في مطالعاتي أثناء شبابي الباكر فيجب أن أذكر كتاب «أميركا» لفرانز كافكا، محطة تالية لمرحلة كتاب «بينوكيو». وهنا يحلو لي أن

أصف رواية كافكا تلك بكلمة واحدة «الرواية» لأنها في رأيي هي «الرواية» بامتياز في أدب القرن العشرين. إن الحدث الموحد في الرواية يدور حول محورين: مغامرة فرد ضائع في العالم يحاول أن يعيد بناء داخله.

إلا أن العناصر التي تساهم في خلق عالم شعري متعددة. مثلاً إن مشهد الصيد في «أسطورة القديس جوليان لوسبيتالييه» تجسد عندي الذائقة الوحشية الغريبة في روايتي «وفي النهاية يأتي الغراب».

• في هــذه المسيرة الروائية الثرية لا نجد أبداً تكراراً وهذا لمصلحة فنك. ولكن كيف تفسر الأمر: هل إنه يعود إلى تطور ذاتي أم إلى انعكاس لتحولات خارجية؟ أو هل إنك من أصحاب الجواب الشهير إن مختلف كتبك هو كتابك الوحيد؟

- أعتقد أن الافتراض الثاني هو الأقرب إلى الحقيقة. لكن هذا لا يعني أنني لم أكن أسعى أيضاً إلى تطوير ذاتي بحيث أستكمل في كتاب لاحق ما وجدت أنني لم أقله في كتاب سابق، حتى ولو كنت في حال الاهتمام بشيء مختلف، لأنني لا أستطيع أن أعتبر عملي الأدبي قد اكتمل قبل أن أشعر أنه تضمن بنية وتوجهاً يناسبان الغاية.

الحق أن كل الأشياء التي كتبتها تدخل في إطار ما أسميه «النص المكبر»، وهذا واضح في قصة «ماركو فالدو» وحتى في «ملحق ماركو فالدو» الذي يمكن أن أعتبره خاتمة، كان في إمكاني أن أتابع الحدث عبر تطبيق آلية السرد في تجسيد تحولات المدنية التكنولوجية في السنوات اللاحقة، لكن الذي يحدث أنه في مثل هذه المتابعة تفتقد عفوية الشخصية ويصعب التقاطها. وتدليلاً ثمة أكثر من سلسلة توقفت عن متابعة حلقاتها لهذا السبب. إن قصة «يوم في حياة فاحص» كانت ستليها قصة تستكملها ولكن لم أنجز منها سوى صفحات ثم أهملتها، ثم عدت فاستكملتها بعد سنوات. والحق أنني إذا كنت غالباً لا أصل إلى النهاية في عملي فبسبب تفتيشي الدائم عن أشكال جديدة.

أثناء عملي على سلسلة الخمسينات توقفت لأكتب «دخان المصانع» بأسلوب مختلف جداً وجدته يناسب مفتاح تجربة جديدة فتحت لي أفقاً جديداً.

• إن لغــة الفنان حسب قول مونتال هي لغة تاريخية تشبه تقريراً لكنها تختلف باختلاف اللغات. فكيف تنظر إلى لغتك انطلاقاً من هذا القول؟

ـ إن هذا السؤال يجب أن يوجه إليكم أيها النقاد. وكل ما أستطيع قوله في هذا الصدد أنني في عملي أسعى إلى معاكسة كسلي الذهني، وهذا حال الكثير من زملائي الروائيين. وأعتقد أن النثر يستمد تطوره من كل المنابع الفعلية. مثله مثل الشعر. إن الجملة النثرية قابلة لكل التطوير والتحول واللعب بها في كل اتجاه، والانتقال من إيقاع إلى آخر من دون فقدان وحدتها الداخلية المرتبطة بالسرد كلاً. وإن قدرة الناثر هي خلق أسلوب جديد في كل مرة. وهو بقدر ما يبتعد عن الصفات السهلة يفتح أفقاً جديداً للتأثير، لأن الجديد يحض ويشوق للمتابعة حين التقليدي يمرّ بك مرور الكرام.

لكن هذا لا يعني أنني أميل إلى تحميل الجملة ما لا تستطيع تحمله. ثمة حدّ للتطوير الداخلي إذا تجاوزته فقدت قدرتها على الإيصال. المهم استخدام أقل قدر من الكلمات لأكبر قدر من الإيحاءات، وإن الكفاية في اللعب تختلف باختلاف موهبة الكاتب.

• سأجمع هنا سؤالين في واحد. هل إن التطور الخلاق في نصوصك يمرّ في إعادة متكررة لتطوير الجملة؟ ثم إنك تعلق أهمية كبرى على ما تسميه «العوالم الممكنة» للابتكار وتالياً للعلاقة بين ما تكون قررت حذفه، فهل إن ما تهمله يظل في ذاكرتك؟

ـ في العادة أحمل الفكرة التي سأعمل عليها سنوات في ذهني قبل مباشرة الكتابة. وفي هذه الأثناء أتركها تموت، وعندما تموت أكون قد وجدت شكلاً لتجسيدها حتى وهي ميتة، ولا يبقى للعمل سوى الحوافز التي تكون دفعتني إلى الكتابة والشكل الذي أكون قد استقريت عليه، ثم تأتي معركتي مع وسائل التعبير. ومن أجل أن أبدأ الكتابة يلزمني قوة إرادة لأنني أعرف سلفاً ما ينتظرني من تعب في ملاحقة البناء وفي التصحيح والإعادة المستمرة للكتابة.

أما العفوية فلها لحظاتها أحياناً في بداية الكتابة، وأحياناً أثناء العمل ما يشجع على مواصلة الكتابة. وأحياناً في الختام. لكنني أتسائل هل إن العفوية قيمة؟ والجواب دائماً إنها كذلك لأنها تسمح بمواصلة الكتابة بطريقة أسهل، من دون المرور بأزمة عصابية في صدد العمل الذي أقوم به. لكن هذا لا يعني أنها تفيد حتماً العمل. إن المهم هو اعتبارها مساعدة لمواصلة العمل من دون اعتبارها ضرورية، فهي أيضاً يجب أن تخضع لأسلوب العمل والوصول إلى النتيجة المرجوة، والتي تبدو

فيها العفوية هي الظاهر حين تكون هذه العفوية قد مرت في مصنع التجربة ولم يبق من العفوية سوى المظهر. ومن المهم للعمل المشغول جيداً أن يخفي آثار الصنعة في رداء العفوية.

لكل نص تاريخه ومنهجيته. ثمة كتب تنجزها عن طريق الشطب: فبعد تجميع المادة المكتوبة تبدأ الكتابة بالحذف حيث لا يبقى سوى ما هو ضروري. والحق أن كتابي «بالومار» أنجز بهذه الطريقة، حيث لم تكن مراحل كتابته سوى مراحل استبعاد متوالية لمعظم المادة المكتوبة.

• هل كانت الأجواء الطبيعية والثقافية في المراكز المختلفة التي أقمت فيها مثل تورينو وروما وباريس ونيويورك متفهمة لأدبك أم أنها كانت متحفظة جعلتك في عزلة؟

ـ إن المدينة التي شعرت أنها الأقرب إليّ هي نيويورك، وإنني ذات يوم أوصيت، كما فعل ستندال، أن يحفر على شاهد قبري «مواطن نيويوركي». كان هذا عام ١٩٦٠، ولا أعتقد أنني غيرت رأيي مذذاك، حتى بعد إقامتي في باريس التي لم أغادرها سوى لفترات قصيرة. لكن كل مرة كنت أعود فيها إلى نيويورك كنت أراها أجمل مما كانت في السابق، وأقرب إلى المدينة المثال التي أحلم بها. ربما لأنها مدينة هندسية، بلورية، لا تاريخ لها ولا أعماق، وظاهراً بلا أسرار: من هنا كونها المدينة التي لا يشعر فيها أحد بالحرج. المدينة التي تسمح بأن يفكر فيها المرء، عندما يريد أن يفكر، يفكر فيها كل فكره دفعة واحدة.

ومع هذا لم أذكر هذه المدينة في أدبي سوى مرات قليلة. ربما في إحدى قصص «الزمن صفر» وفي صفحات أخرى هنا وهناك. أما باريس فلم أذكرها في أية قصة. ربما لأن أمكنة قصصي هي أصلاً أمكنة خيالية. وفي رأيي أن تطور الفكر لا يتطابق دوماً مع الحياة.

أما عن الأجواء الطبيعية فلا أعتقد أنني ارتحت إلا إلى مسقطي سان ريمو، كما كانت قبل ثلاثين أو خمسة وثلاثين سنة، أيام طفولتي. والحق أن صورة المدينة تظل، ولو طرأ عليها تغيير، هي الصورة الأولى، من هنا عندما أعود إلى سان ريمو لا أرى سوى المدينة التي كانت وليس التي صارت، ثم إن الأمكنة، كما تعرف، لا تعود موجودة مع الوقت.

أما روما فإنها كانت لبعض الوقت محل إقامة الكثيرين من الكتاب الإيطاليين الذين حاولوا أن يجعلوا منها مدرسة تختلف عن بقية المدارس. ولكن لا أعتقد ن هذا حصل، لأن روما كانت دائماً وطوال ألفي سنة مكان إقامة بعض الكتاب الأوروبيين من غير أن يكون لهذه الإقامة ضرورة معينة.

• بعكس الكثير من الكتاب إن نشاطك الإبداعي لا يوازي تنظيرك، فماذا تقول في هذا الصدد؟

- بقدر ما تأثرت ببعض الأفكار السائدة كنت أيضاً أعمم أفكاراً جديدة استفاد منها كثيرون، مثلاً عندما اهتممت في مرحلة سابقة بالخرافات الشعبية لم يكن أحد يهتم بذلك وكان يجب أن تمر سنوات لتعميم هذا الاهتمام. الحق أنني لست مؤهلاً للتنظير وإنما للتجريب. تلك هي موهبتي الحقيقية، ومن ثم أتبع منهجية لجعل هذا التجريب يصل إلى حده الأقصى في فترة معينة قبل الانتقال إلى سواه. وإذا كنت دائماً اهتممت بالعلوم والفلسفة فدائماً على مسافة.

شهادات عنه

يقول الناقد الفرنسي فيليب داروس (وله كتاب عن كالفينو بعنوان «إيتالو كالينو والرواية الجديدة»): من عالم الحكاية إلى «الرواية المافوق الواقعية المجزأة» خط بياني متميز لهذا الروائي الإيطالي المعاصر. وفيه يجد القارئ نفسه داخلاً في عالم شعري متشخصن. وإن طموح كالفينو في أدبه أن يصل إلى النص البلوري الذي تنصهر فيه عناصر الداخل والخارج معاً.

ويقول الناقد الفرنسي مارسيل بانابو إن إيتالو كالفينو هو الهاوي الكبير لجمع التناقضات حيث ابتكر ما يجمع الأدب إلى العلم في رؤية فريدة. إنه الصناع الماهر الذي يعمل من دون كلل على اكتشاف معادلات بين الكلمة والفكرة.

ويعقد الناقد الإيطالي ماريو فيسكو (وله كتاب عن كالفينو) فصلاً عن التقارب الفني بين رؤية كالفينو ورؤية الفرنسي ريمون كنو.

أما زميله الروائي جيوسيبي بونافيري فيركز على ما يسميه حياة الطهر في أدب كالفينو حيث كل شيء نزوع إلى طيران مستحيل.

أما الزميل الآخر فرانكو لوشينتي فيكتب عن الدعابة الفريدة في أدب كالفينو المتجسدة الأكثر في مجموعته «كوسيموكوميك» أو «خرافات صغيرة للاستعمال المعاصر».

ويعتبر دانيال دل غيوديس أن أدب كالفينو ينتمي إلى الفانتازيا بالمعنى القديم لهذا المصطلح، وأن رؤية كالفينو الفنية هي التعارض مع الطبيعة. ويصف هذا الأدب بأنه «الأدب النهاري - الليلي» حيث يجتمع النهار والليل على سطح واحد.

الكتب الرموز

وهنا يجب الإشارة إلى أبرز مؤلفات كالفينو، خارج الثلاثية التي استعنا بكلمة المؤلف نفسه في تقديمها. وربما يجب البدء بكتاب «بالومار» الذي مع كونه شبه سيرة ذاتية، وضع فيه كالفينو خلاصة فنه ولم يكن يبالغ البعض في اعتبار الكتاب أهم مؤلفاته. كان قبل نشر هذه الرواية قد كتب مقالة مهمة ميز فيها بين عالمين: «العالم المكتوب» و«العالم غير المكتوب».

وانطلاقاً حاول هو في «بالومار» أن يجعل الرواية محاولة «أدبنة» العالم ـ «الأدبنة» هنا نسبة إلى «أدب» ـ وتالياً القبض على الخارج وأسره، بما فيه القارئ. وللوصول إلى ذلك كان على «بالومار» أن يمحو في ذهنه الأشكال وأشكال الأشكال «فإذا نجح في خطوته هذه وجد نفسه يواجه واقعاً يصعب السيطرة عليه بسبب لا تجانسه...» وحيث الشكل الوحيد الممكن هو الشكل المكسور.؟

ويمكن هنا وضع الفن التشكيلي بين المؤثرات التي جعلت كالفينو يصل إلى رؤيته «الأدبية» هذه.

إن «بالومار» ليست سرداً، إنها مجموعة من الأشياء الحسية والتجريدية التي لها قدرتها، عن طريق رصفها، في جعل الإيحاء حراً، وإنها محاولة لتصغير العالم وجعل مكان لليوتوبيا ذات البعد المتفجر، ودمج الممارسة والنظرية، المكان والزمان في بوتقة واحدة مكثفة.

كان كالفينو قبل ذلك، في «مدن غير مرئية» عام ١٩٧١ حاول الشيء نفسه ولكن عبر رؤية هندسية، حيث تتوالى الأماكن والأزمنة، ليس للوصول إلى نقطة محددة بل إلى مسيرة لا نهائية.

في كتابه الأخير «تحت شمس الجاغوار» يجمع كالفينو ثلاث قصص مكرسة للتعبير عن الحواس، وقد تكون هذه القصص التي جمعت بعد موته، ليست سوى سلسلة لم تستكمل حلقاتها، كعادة كالفينو في استكمال سلاسله، من هنا وصف الكتاب بأنه «غير مكتمل».

يقول الناقد الإيطالي بيترو جيفاني إن كل واحدة من هذه القصص الثلاث تطلع كما عادة التأليف لدى كالفينو، من فرضية مفادها: كيف يصبح العالم لو لم نكن نملك سوى حاسة واحدة من أصل حواسنا الخمس؟ كيف يصبح هذا الواقع لو الوصول إليه يقتصر على اللمس فقط، أو النظر فقط، أو السمع فقط، أو الشم فقط، أو التذوق فقط؟ وفي تجسيده لهذه الفرضية تلمع كل عبقرية كالفينو. إن قصة «ملك للسمع» تكفي للتعبير عن هذه الرؤية حيث يعاد تشكيل العالم من حصر استخدامه عبر حاسة السمع، أي عن طريق الحذف يخلق بناءً وهمياً كاملاً يجعل المقارنة مع وهميات أخرى وعياً صاعقاً لهذا العالم الوهمي الذي نظن أننا نعيشه.

إن كالفينو في هذه التجربة الذهنية الفريدة في أدب القرن العشرين يقتصر هنا على تعريفنا بالعالم عبر حواس ثلاث يجعل لكل منها قصة من أقاصيصه الثلاث المجموعة في كتاب «تحت شمس الجاغوار».

ويقول فرديناندو كامون إن كالفينو كان حدثه عما سماه «التشاؤمية العقلانية»، وفي ذلك يقول الناقد نفسه إن بعض النقاد اعتبر أن كالفينو لا يملك حس المأساة، لأنه شديد العقلانية، أما اليوم فيقول البعض: إن كالفينو هو التعبير عن سقوط العقل، لأنه لا يؤمن بالقدر الرائع للتقدم. إن رمز «الشمس - الجاغوار» أو «الشمس - الفهد» هو أحد الرموز الدينية في الديانة الأزتيكية الوثنية في أميركا الجنوبية. إنها رمز الإله الذي يقبل بالضحايا البشرية، وأهمية هذه التضحيات إن المضحى به من الناس هو الذي يكون المتفوق وكالفينو إذ يعكس هذا الرمز القديم على الحضارة المعاصرة، فليقول إنه ليست ثمة نهاية لأن كل شيء لديه هو بداية ونهاية معاً. حركة تامة في حلقة مفرغة. إن النظام هكذا يحضن نفسه. وإن عالم كالفينو، في رواياته الأخيرة هو التعبير عن علاقة التاريخ بالبيولوجيا، والكوارث بالتقدم، واليوتوبيات بالعقلانية.

ومع أن كالفينو لم يستكمل طرحه الأخير الذي يبدأ بهذه القصص الثلاث التي يجمعها كتاب «تحت شمس الجاغوار» إلا أنه وضع لافتة بارزة في هذا الاتجاه.

ميخائيل بولغاكوف

(أبو المنشقّين السوفيات)

«اكتب أو انتحر»
(بولغاكوف)
من رسالة إلى مكسيم غوركي

ميخائيل افناسيفيتش بوغاكوف (١٨٩١-١٩٤٠) ابن أستاذ لاهوت، ولد في كييف وتخرج طبيباً وعمل في الريف قبل أن يستقر في مسقطه العام ١٩١٨ ويضطر إلى تركه العام ١٩١٩ في الحرب الأهلية. واجتذبه الأدب فترك الطب إلى الحقول الثقافية المحلية أو الرسمية ناشراً بين وقت وآخر أقاصيص ومقالات وتحقيقات، في مختلف الصحف والمجلات بأسماء مستعارة. ومنها مجموعة قصصه «شيطنات» العام ١٩٢٤. وتميز بأسلوبه الساخر المتحدر من مدرسة غوغول، جاعلاً مادة قصصه فانتازيات مخترعة أو أساطير محلية أو مبتكرات علمية خيالية مثل «البيض القاتل» و«قلب كلب» العام ١٩٢٥، حيث يكشف التزلف والقمع والبيروقراطية بأسلوب تفوق فيه على معلمه غوغول، ربما لأن المفارقات في زمنه أصبحت أكثر حدة، وإذا سخريته الباردة الحيادية ذات وقع أشد، عدا أنه تميز بإيجاز شديد البلاغة مقارناً بغوغول. وفي سخريته لم يوفر شيئاً من سلبيات المجتمع والثورة بل ذهب في إحدى رواياته «الحرس الأبيض» إلى وصف الحرب الأهلية كما عاشها في مدينته كييف العام ١٩١٨، كما لو ينظر بعين العطف والرحمة إلى الثورة المضادة خاصة في عرضه لسيطرة الأخوين توربين، وهما شابان أوكرانيان تزعما الثورة البيضاء إيماناً منهما بأنهما يدافعان عن القيم الوطنية ضد التخريب والفوضى في الثورة الحمراء. وهكذا نالت روايته «الحرس الأبيض» شهرة كبيرة خاصة بعد اقتباسها للمسرح بعنوان «ايام توربين» حيث اكتشف بولغاكوف موهبته في كتابة الحوار والتركيب الدرامي.

والمسرحية نجحت ولفتت إليه ما جعل رجال مكافحة أعداء الثورة، التابعين لجهاز الاستخبارات السوفياتية، يدهمون بيته ويصادرون دفتر يومياته في ثلاثة أجزاء، وكان تحت مراقبة مشددة قبل ذلك بثلا ثة أعوام، وهو على علم بها، بل إنه سجل في دفتره بعض مشاهدها. ومذاك توقف عن النشر، دون أن يتوقف عن الكتابة. وظل ثلاث سنوات يطالب بدفتر يومياته.

في روايته «المعلم ومرغريت» يدور هذا الحوار بين «كوروفييف» و«مرغريت» حين يصيح كوروفييف: «صحيح، صحيح، إنك تؤكدين شكوكي. فهذا الرجل يراقب البناية. وثمة آخر إلى جانب المدخل وثالث تحت مصباح الشارع».

تقول مرغريت: «وماذا إذا كنت أنت المقصود؟»

- «آنذاك سيدخلون يا مليكتي. وأعتقد أنهم سيفعلون، لكن ليس الآن بالتأكيد بل في الوقت الذي يناسبهم».

هذا الحوار سيكتبه بولغاكوف في رائعته «المعلم ومرغريت» بعد عشرين سنة حين كان يعيش هو العام ١٩٢٦، ففي السابع من أيار من ذلك العام تلقى الكاتب الزيارة الموعودة ليس لتوقيفه بل للتفتيش.

وتذكر زوجته جيوا ذلك النهار وكيف دخل رجل الاستخبارات وزميله في رفقة حارس البناية شاهداً. لم يكن بولغاكوف في المنزل فانتظروه بتهذيب. وما إن وصل بدأ التفتيش. لم يتركوا مكاناً في البيت، حتى الوسائد والفرش وأغطية المقاعد الجلدية التي وخزت بالدبابيس للتأكد أنه لا شيء فيها. وأخيراً انتهوا إلى مصادرة مخطوطاته وفيها دفتر يومياته الذي فيه بصراحة تامة كل ما يجول في خاطره من ملاحظات وتأملات وكل ما يجري معه من حوادث، ووضع عنواناً لهذا الدفتر: «تحت الجزمة».

وفي الدفتر نتبين أن بولغاكوف كان على علم بأنه مراقب. بل كان هو يراقب مراقبيه منذ بعض الوقت، ففي الملاحظة المدونة في ٢ كانون الثاني ١٩٢٥، يقول: «هذا المساء، لعودتي إلى البيت اكتشفت أنني لم يبق معي مال لكي أستقل الترامواي فقررت أن أمشي.

قطعت رصيف موسكوفا والقمر نصف مغطى بالضباب، واكتشفت لدهشتي أن الساقية لم يتجمد ماؤها كلياً بل فقط جوانبها التي حطت عليها الغربان، وعندما وصلت إلى مفترق الكرملين لاحظت أمام برج الزاوية شبحاً رمادياً، فقلت «إلى متى يا الله؟». كان الرجل يحمل صحيفة تحت إبطه ورائي تماماً. فتركته يتقدمني. لكنني لم أتخلف عنه كثيراً. وهكذا ترافقنا مدة ربع ساعة. وعندما تمخط وبصق، فعلت مثله. وما إن وصلت إلى تمثال الكسندر تمكنت من تضليله والابتعاد عنه».

كان لا بد، يقول فيتالي شانتالنسكي، من أن تصير المراقبة واقعاً مخيفاً. وكان تنفيذ قرار التفتيش ومصادرة المخطوطات وبينها «دفتر اليوميات»، ما جعل بولغاكوف يعتبر أنه من الآن لن يكون له حياة شخصية أبداً، فثمة من يراقبه حيثما سار، والدفتر مثابة السيف دوماً فوق رأسه.

وما الخطورة في دفتر يوميات بولغاكوف، وليس من اسرار فيه ولا مؤامرات. ولماذا تهتم الدولة بآرائه وملاحظاته النقدية؟ الجواب أن بولغاكوف كان يعري القياديين من هالاتهم السحرية التي يختبئون تحتها. فثمة عبارات صارت متداولة بعده مثل «طبقة اللصوص السوفيات» أو «قلوب الكلاب» للقياديين الجدد. عدا أن أسلوبه في التعريف كان مثيراً ونافذاً قادراً على فتح العيون، جميع العيون.

الجرح المفتوح

مذ حدث التفتيش ومصادرة المخطوطات والشعور الدائم بالمراقبة، انفتح جرح لا يلتئم في حياة بولغاكوف. ولم يكن في نية الكاتب أن يستسلم بل قرر التحدي. وهكذا وجه في ٢٤ حزيران من ذلك العام رسالة إلى ريكوف، رئيس الحكومة يقول فيها: «في السابع من ايار دخل موظفون من الشعبة الخاصة يفتشون منزلي وصادروا مخطوطات لها قيمة معنوية كبيرة لدي: قصة «قلب كلب»، ودفتر يوميات في ثلاثة أجزاء، وأطالب ملحاً باسترجاع هذه المخطوطات».

واستدعي بولغاكوف مرتين إلى قاضي التحقيق في صدد هذه المسألة. وبعد استجواب مطول ومدقق لم يحصل على مخطوطاته. فلجأ إلى مكسيم غوركي وزوجته يتوسطهما، وكذلك إلى ايكاتيرينا بافلوفنا بشكوفا، مديرة «الصليب

الأحمر» السياسي آنذاك. لكنها وساطات لم تفد. ثم تقدم بطلب السفر لمدة شهرين فرفض. كان كمن في الإقامة الجبرية.

تأكد لدى بولغاكوف أن إصرار جماعة الدولة على الاحتفاظ بدفتر يومياته يعني أن للدفتر خطورة معينة لدى الرسميين حين هو ما كان يظن أن الدفتر له هذه الخطورة، وراح يتذكر ما كان يكتبه علّه يجد مفتاح الاهتمام الرسمي. فلم يتذكر سوى أنه كان صريحاً جداً في التعبير عن المفارقات التي كان يلاحظها بين الشعارات والممارسات، بين كلام المسؤولين وأفعالهم. إلى أنه كان يسجل مهتماً كل ردود الفعل على ذلك لدى الناس، وايضاً أساليب التملق لدى البعض، والانتهازية الفاضحة لدى البعض الآخر، أو اللامبالاة لدى البعض الأخير. واختصاراً كان الدفتر له ورشة عمله الأدبي. فالملاحظات المدونة هي المادة الأولى التي يبني عليها في ما بعد رواياته وقصصه. كان نبض المدينة محسوساً في قلمه، كما يد الطبيب تجس نبض المريض، ومن الواضح أن تشخيص هذا الطبيب كان دقيقاً لكونه أكثر حساسية من غيره حتى لو لم يجرؤ على وضع الوصفة الملائمة.

كان الدفتر محاولة في تحسس أعماقه الداخلية. ولم يكن حتى ذلك الحين نشر شيئاً مهماً باسمه، لكنه أحسّ بثقة كبيرة أنه صاحب موهبة أكيدة إلى إحساسه بالخطر الذي يتهدد مستقبله كاتباً.

منذ الملاحظات الأولى التي تعود إلى العام ١٩٢٣ نقع على كلام طموح في دفتر يوميات الكاتب: «في عز الأسى الغامر الذي يغمرني لذكرى الأيام الخوالي، في ذلك البيت العريق أشعر بومضات ثقة بقوتي. نعم، في هذه اللحظة أحس في أعماقي أن أفكاري تستنهض انطلاقتها الأولى وأراني ككاتب أقوى بما لا يقاس من كل الكتاب الذين أعرفهم».

وفي ملاحظة أخرى: «إن الأدب اليوم شيء صعب. ثم إنني بالآراء التي لي سيكون صعباً علي أن أنشر ما أكتب، أو حتى أن أعيش كما أريد. ثم إن حدسي إزاء الأشخاص لا يخطئ أبداً».

الانعزال

العام ١٩٢٤ ابتعد بولغاكوف نهائياً عن التيار الغالب للكتاب السوفيات الملتزمين ايديولوجياً الحزب. شعر أنه لا يستطيع ان يكون منضبطاً في إطار التوجه

الحزبي. شعر أنه يكاد يختنق. عاش صراعاً دائماً بين التمرد والاستسلام، والتمرد لم يتوقف إلا لما توقف قلبه العام ١٩٤٠، وكان بعد في التاسعة والأربعين. صارت كلماته إلى حصار أكثر فأكثر، يوماً بعد يوم، وعندما ينفتح على الناس كانت ردود الفعل اللامبالية أو الرافضة تجبره على الارتداد إلى نفسه، وإلى أوراقه يخط عليها أفكاره. وإذا اضطر إلى الكلام حصره في المتذمرين مثله ضد الرقابة، وكانوا بدأوا منذ منتصف العشرينات أي منذ تولي ستالين السلطة يزدادون عدداً ويقلون فاعلية.

وفي هذا الصدد يدون في دفتر يومياته: «أنا عائد الآن من سهرة لدى انغارسكي، مدير تحرير «ندرا» وكان النقاش في السهرة كما كل النقاشات في كل مكان الآن بين المثقفين: «نقد الرقابة» وتالياً الكذب. لم أستطع أن أمنع نفسي من التدخل في النقاش مرتين. وصارحت المجتمعين أن من الصعب الآن العمل في الأدب. وبالطبع هاجمت الرقابة، وسألت «أين حقيقة الكاتب» وأجبت على بعض الأسئلة حول مواضيع عامة كان يجب التحفظ دونها. واصطدمت بكاتب بروليتاري متحمس، هو ليشنكو، وقف مني بعدائية لم يستطع أن يخفيها، فقال: «إن الرفيق بولغاكوف لا يشرح لنا ماذا يقصد بعبارة «حقيقة الكاتب»، عن أي حقيقة يتكلم؟ ورداً على اتهامي بانحطاط الأدب قال:

- إن ما تقوله محض سخافة، لكنه لم يسمح لي بشرح وجهة نظري، فنهض عن الطاولة مستأذناً. الحق أن لا دواء ضد هؤلاء الأنذال».

وفي ملاحظة ٢٦ كانون الأول، يقول:

«... هذا المساء قرأت قصتي «البيض المشؤوم» عند نيكيتينا. وعندما قررت الذهاب كانت رغبتي أن أكون مختلفاً ولماعاً. وفي طريق العودة شعرت بإحباط. فلماذا يجب أن أكون محبطاً؟

إن الثلاثين شخصاً الذين كانوا هناك لا يفهمون الكثير في الأدب الروسي، وليس بينهم كاتب واحد، فلماذا الشعور بالخيبة من عدم فهمهم لي؟ لكن يبدو أنني أخاف أن يأتي يوم فيبلغ «عدم الإعجاب» بي حد نفيي إلى منطقة نائية».

ويواصل شانتا لنسكي كلامه عن دفتر يوميات بولغاكوف فيقول إنه لم يجد لمسألة المال أو الوظيفة أي مكان في دفتر اليوميات، فقط الهموم الأدبية

والإنسانية، وكيفية التعبير عنها. لكنه في حال زوجته ينقل عنها تذمرها من كونها محرومة من معطف شتوي جديد إلى مشاركتها هواجسه أن يبتعد إلى «منطقة نائية». ثم يقول: «لاحظت أنها عندما تسير تهز ردفيها. وهذا سخيف، والحق أنني مغرم بها، ما يشغلني حقاً هل هي مطواعة لي فقط، أو تستطيع أن تكون مطواعة لأي موقف في أي ظرف مختلف؟».

وهمومه الزوجية قلما تشغل حيزاً في الدفتر.

وهنا يتساءل شانتا لنسكي حول رجال المخابرات هل قرأوا الدفتر كاملاً أو كانوا يتصفحونه تصفحاً؟

والسبب أن دفتر اليوميات يحكي غالباً أموراً ثقافية ووجدانية وإنسانية وجمالية. ولئن كنا نحن نهتم بالدفتر فلأن كاتبه بولغاكوف، حين بولغاكوف لرجال المخارات آنذاك ليس سوى متأدب مغرور يحاول أن يدس أنفه في أمور أكبر منه، ويجب تلقينه درساً ليرعوي. فكان الاهتمام بالأسطر التي تتعلق بالسياسة. وكان بولغاكوف مهووساً بالسياسة لا يستطيع أن يفصلها عن الحياة. وعدا الأسطر القليلة الواضحة التهجم والتي جاءت عرضاً، كان على رجال المخابرات أن يحللوا كلمات بولغاكوف العميقة في مسألة المجتمع. وكان يتفهم السؤال: أهو في صفنا أم في صفوف أعدائنا؟

والدفتر لا يحمل موقفاً صريحاً ضد الاشتراكية، بل ضد الاشتراكيين وممارساتهم. من هنا الالتباس وصعوبة اتهامه بالخيانة.

والواضح في كل أسطر الدفتر أن أسلوب تفكير بولغاكوف السياسي مختلف إلى أنه كان يلجأ غالباً إلى الحدس والتنبؤات، فهو يكتب في يومياته قبل انفجار الحرب العالمية الثانية بوقت طويل: «أعتقد أن العالم على عتبة حرب شاملة بين الشيوعية والفاشية».

أما الإشارات إلى القياديين التي تضمنها دفتر يومياته فأبرزها ما يخص تروتسكي، فمنذ العام ١٩٢٣ أدرك وضع تروتسكي الحرج في السلطة. يقول في ملاحظة له في ٥ كانون الثاني:

«نشرت الصحف بياناً عن صحة تروتسكي، يبدأ بالقول إن صحة تروتسكي متدهورة من الخامس من تشرين الثاني من العام الماضي». وينتهي بالقول: «تعليق كل نشاطاته لمدة شهرين في الأقل».

ويختتم بولغاكوف تعليقه على الخبر: «إن كل تعليق على هذا البيان التاريخي سيكون زائداً».

وكان بولغاكوف مصيباً في حدسه لأنه منذ نشر هذا البيان أزيح تروتسكي من السلطة.

أما عن موت لينين فلا يزيد في دفتر يومياته على القول: «بلغني الآن، في الخامسة والنصف مساء، خبر وفاة لينين». هكذا لا تفجع، ولا دموع ولا أي تعليق.

وفي ذلك العام في الثاني من آب، يكتب عن كالينين، رئيس المجلس التنفيذي المركزي، هذه الملاحظة: «بلغنا البارحة خبر نزول صاعقة على عربة كالينين (وكان آنذاك في الريف) وأن العربجي قتل أما كالينين فلم يتضرر».

من يستطيع أن يتكلم عن هؤلاء الزعماء بهذه الخفة سوى مرتد؟

الارتداد

لم يشارك ميخائيل بولغاكوف في الثورة. ولم يقف ضدها. كان مجرد طبيب قلما حفل بالسياسة، وربما في البداية رحب بالثورة كأي مراهق يستفزه الجديد، لكنها الفوضى أعقبت مرحلة الثورة، والبؤس كان مغطى فانفجر في وجه الجميع على أثر الحرب العالمية. والبلبلة التي قامت مع الدولة السوفياتية. ثم مذبحة بحارة كرونشتادت على يد الجيش الأحمر، وهم الذين كانوا في طليعة الثورة، ثم الحرب الأهلية، ثم الفورة الانتهازية لفئة من الناس هي دوماً مع الواقف. فالعديد من الذين ادعوا ترحيبهم بالثورة فعلوا للحصول على المراكز واستغلالها. ثم إنه الخوف من ثورة مضادة بعد الحرب الأهلية، أدى إلى جهاز أمني ومخابراتي واسع وشرس. ثم الرقابة التي بدأت سلاحاً ضد المرتدين راحت تنعكس على الثوريين، فما عاد يجرؤ أحد على النقد خوفاً من اتهامه بمعاداة الثورة. كل ذلك جعل بولغاكوف في حالة نفور مما يجري. وراح يقارن بين عهدين: عهد استقرار وعهد فوضى، وكما هي العادة لا يعود الإنسان يتذكر من الماضي سوى حسناته،

أما الحاضر فلا يرى منه سوى سيئاته. هكذا تحول عن الأمل إلى خيبة الأمل، ولأن بولغاكوف لم يدع الثورية سابقاً شعر أن من حقه أن يكون صريحاً في نقد ما يجري. كان نقده الفج في عهد الشباب، ما كان له أن يجد طريقاً إلى النشر، فركز على يومياته للتنفيس عن القهر الذي فيه.

إن دفتر يوميات بولغاكوف تسجيل لكل السلبيات التي كان يعيشها المجتمع الموسكوبي. وكان هو أحد شهودها. ولم ير بولغاكوف أياً من الإيجابيات، ربما لأنه كان يعتبر أن الإيجابيات هي أقل ما يجب أن تقوم به الدولة الحديثة، صاحبة الشعارات المثالية، والمطامح السامية. فكان يلاحقها في كل وعودها، فإذا شاهد عجزاً أو تخلفاً كان ينفعل به وينتقده. ولو راجعنا بموضوعية دفتر يومياته، لوجدنا أن نقده وسخريته يصبان في النقد البناء أكثر مما في النقد الهدام، وإن كان الحنين إلى بعض مظاهر الماضي يصبغ هذا النقد بصبغة الارتداد التي كان يخشى أن يفسرها هكذا أعداؤه.

كان يرى التقدم لكنه في آن يقول في دفتره: «كانت الغنغرينا تواكب التحسن في الصحة».

وأما على الصعيد الأدبي فالسيرة نفسها «يطلع كاتب ويلمع، وفجأة يعتقل أو ينفى».

كانت الصدمات تتوالى في حياة بولغاكوف، والصدمة الأهم في الأدب. يقول في يوميته ٢٠ كانون الأول ١٩٢٤ مختصراً المسألة: «إن الأدب صار فظيعاً».

وبعد شهر ينفجر: «السيدان أ. وب. أقبلا من سامارا، فوجدا خطي تراماواي: الأول يحمل لافتة «ساحة الثورة. يعني السجن» الآخر «ساحة السوفيات، يعني السجن ايضاً» أو أي شيء من قبيل هذا. واختصاراً كل الطرق تؤدي إلى روما».

سنوات العذاب

في السنوات الثلاث، حين كان دفتر يومياته مصادراً، أي من العام ١٩٢٦ إلى العام ١٩٢٩ عاش بولغاكوف كابوساً، ولم يتوقف عن الكتابة. لكنه كان شرع يشك أن ثمة شيئاً يحضر ضده.

وكـان رجـال المخابـرات فعـلاً يشـكون جدياً في الكـاتب، بـرغم وضـوحه وصـراحته، وربمـا لوضـوحه وصـراحته. ويـبدو أن السـلطات لم تكـن بعـد حسـمت الأمـر مـع المنـتقدين بـرغم التشـدد المتزايد. وكـان يـزيد التخوف ممـا يتضـمنه دفتر اليوميات ذلـك الإلحـاح الدائم من الكـاتب لاسترجاع دفتره. ما يدفع رجال السلطة مـن جديـد، إلى التفتـيش عـن إشـارات ذات معنـى معـين تصلـح مـادة للقـبض علـيه «بالجرم المشهود»، فلا يجدون سوى جنحة الأنانية الفردية.

وفي تعليق أحـد المراقـبين مـا يكفـي لتوضـيح الصـورة. يقـول المراقـب عـن بولغـاكوف، بعـد قـراءة أحـد طلبـاته لاسـترجاع دفـتره: «إن هـذا المغـرور يسـتخدم كلمات «أنا، لي، خاصتي، نفسي»، وغيرها في بضعة اسطر، فهل ثمة أنانية وقحة في مواجهة السلطة أبلغ من هذه الأنانية؟».

ومـن سـوء حظـه أن الشـهرة الضـئيلة الـتي أصـابها كانـت تـزيد عـداوة الايديولوجيين ضده. كانت الأنانية الأدبية واختصـاراً الفـردية، أشبه بالجريمة في الوسـط الثقافي. وهـا هـو بولغـاكوف يكتب في رسالته إلى غوركي في ٢٨ كانون الأول ١٩٢٩: «لماذا الخوف من كاتب لا يستطيع أن ينشر إلا ما هو مسموح بنشره؟ ولماذا يحرم قبول كتابة مذكرات شخصية.

المذكرات ليست للنشر؟ أممنوع على الكاتب أن يتذمر من وضعه حتى بينه وبـين نفسـه؟ هـل المقصـود تفطيس الكـاتب حتـى المـوت (...) إن غـالـب مـا أكـتبه لا ينشـر، ولا أعـترض. لكـن هـل يحـق للدولـة أن تمنعني من أن أكتب لنفسي؟ أعتقد أنني لم يبق لي سوى أن أقتل نفسي».

كانت هـذه الصـرخة اليائسـة موجهـة إلى كـاتـب، إلى غوركـي. لذلك أخذ بولغـاكوف حريـته بـرغم التـباين في وجهـات الـنظر بـين الكـاتـبين. فالمعـروف أن غوركـي كـان منـدفعاً جداً في تأييده الأدب النضـالي، ولم يكـن ليعتبر أن أي أدب آخـر مفـيد. وكـان بـدأ يبلـور مفهـوم «الواقعيـة الاشـتراكية» كأسـلوب تعـبير وحيد لأدب المستقبل. ومع ذلك كان غوركـي، الذي عايش تولستوي وتشيخوف، يحتفظ بقـيم ليسـت لـدى غـيره مـن الـنشء المـتحمس للدولـة السـوفياتية. فهـزته صـيحة بولغـاكوف اليائسـة، وإن تدخلـه آنـذاك كـان حاسمـاً في إعـادة دفتر اليوميـات إلى صـاحبه.

عندما أفرجت السلطات أخيراً عن الدفتر أحرق بولغاكوف صفحاته. ويمكن تخيل المشهد، حين يصف عملاً شبيهاً في روايته «المعلم ومرغريت» حيث يحرق «المعلم» صفحات كتابه «الذي أسيء فهمه». يقول المعلم: «هكذا قررت إحراق مخطوطة كتابي. فوقفت أمام المدفأة ورحت أرمي الأوراق واحدة فأخرى. كان اللهب يأخذ بطرف الورقة فتنتصب قبل أن تصفر وتتجعد. وكانت الكلمات الأليفة لدي ترقص في النار امامي... كانت برغم الاصفرار الذي سبق السواد الذي سيلتهم الكلمات، تبدو وكأنها تقاوم النار. ولم تكن الكلمات لتضمحل إلا حين تكون الورقة صارت رماداً أبعثره بملقط النار».

هذا الدفتر كان يعتبر مفقوداً، وبولغاكوف نفسه ألغاه من ذاكرته ولحسن الحظ، يقول شانتا لنسكي، إن رجال لوبيانكا، مقر الاستخبارات السوفياتية، نسخوه قبل أن يعيدوه إلى صاحبه، ربما لكي يستخدموه ضده إن تجددت اعتراضاته.

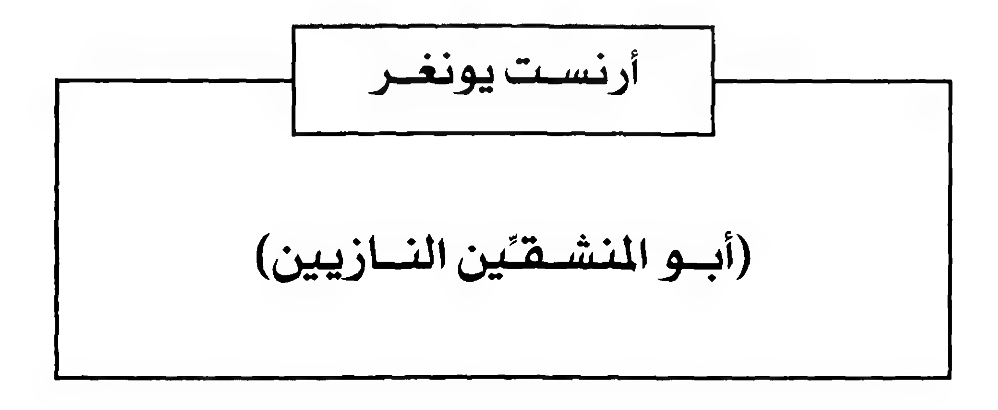
وبرغم السماح بعرض مسرحيته «دسيسة الأنقياء» العام ١٩٣٦، وهي تتدرج في إطار «المسرح الروائي» فإنها أوقفت بعد سبعة عروض فقط في مسرح ستانيسلافسكي، ولم تنشر إلا العام ١٩٦٢ في زمن خروشوف، بعد ٢٣ سنة من وفاة المؤلف. أما مسرحيته «الأيام الأخيرة» فسمح بلعبها بعد وفاته أيضاً. وحاول فيها أن يقدم بولغاكوف، عبر سيرة موليير، سيرته الذاتية.

المعلم ومرغريت

وهكذا ذاق بولغاكوف اضطهاداً مركزاً ثم لن يكتب سوى عملين لن ينشرا قبل وفاته أيضاً، بينهما رائعته «المعلم ومرغريت» التي كتبها في سنته الأخيرة العام ١٩٤٠، والتي لدى نشرها العام ١٩٦٦ بوأت بولغاكوف مكانته في الأدب العالمي. وهذه الرواية على كونها استيحاء لأسطورة فاوست أيضاً كانت صورة عن معاناته الشخصية. فالبطل ليس سوى بولغاكوف متستراً باسم «المعلم» الذي أنقذته من الشقاء والجنون «مرغريت» عبر التجائها إلى «شيطان متجسد في موسكو في صورة ساحر زرع الفوضى والبلبلة في صفوف «البيروقراطية السوفياتية التي تضطهد ذاك المعلم، وإلى الشخصيتين الرئيسيتين: شخصية «بيلاطس البنطي» الذي أخذ بالتوفيق بين الأدب والسلطة، ثم «يسوع الناصري» المتمرد المطلق ضد

كل توفيقية والذي يحمل بعناد وإصرار وقوفه ضد الشر. وللمرة الأولى يبدو الشيطان في رواية بولغاكوف بعيداً عن الشر، بل أقرب إلى تنفيذ المشيئة الإلهية التي هي «خربطة نظام الحماقة والجبن».

واختصاراً كشفت الرواية عملاً مهماً في الأدب السوفياتي، بل أروع تعبير عن محنة الحرية في الثلاثينات في الاتحاد السوفياتي، بل في كل مكان في العالم.


أرنست يونغر
(أبو المنشقّين النازيين)

«كل أمر عظيم يبدأ باللغة»
(يونغر)

عندما كشف أرنست يونغر عميد الأدب الألماني، تلك المضاعفات غير المعروفة لقضية روايته «الجرف المرمري» التي كانت في ١٩٣٩ فضيحة كبرى في أوساط الحزب النازي الحاكم استغلها الغرب كأول نقد من الداخل للنازية. كان يونغر ضابطاً في الجيش منذ بداية الحرب العالمية الثانية وكادت هذه الرواية أن تكلفه رأسه، لولا أن هتلر كان ضعيفاً أمامه إذ كان يجد فيها هتلر نفسه.

ويونغر بعكس صديقه الفيلسوف مارتن هايدغر الذي رفض أي كلمة اعتذار عن تعاطفه السابق مع الحزب النازي، حاول أن يؤكد لانازيته، التي عبرت عنها أفضل تعبير آخر رواياته: «المقص»، وهي تتمة للرؤيا التي ضمنها كتابه «العامل» مطلع الثلاثينات عن مستقبل الحضارة في القرن الحادي والعشرين عبر عمالقته الذين يستخدمون أسرار تكنولوجيا القرن الثاني والعشرين.

إنها قصة «عوليس» مستقبلي يتساءل عمّا سينجو من مقص الآلهة مما ينتمي إلى المكان والزمان من الحلم والفكر والجمال والتسامي.

عاش يونغر خمسة عهود من تاريخ ألمانيا منذ الامبراطورية إلى فيمار، إلى الرايش الثالث، إلى الجمهورية الثانية بعد الحرب، إلى سنوات ما بعد توحيد ألمانيا.

نال في ١٩٢٠ أهم جائزة أدبية ألمانية لروايته «عواصف الفولاذ» وموضوعها الحرب العالمية الأولى، ومذاك يلمح في كتبه إلى «اللغة الكونية للتقنية» التي تسم كل شيء بسمة نظام عالمي جديد على أهبة التكوين.

شارك في الحرب العالمية الأولى ضابطاً في خط سيدي بل عباس العام ١٩١٣ وجرح سبع مرات ونال وسام الشرف في نهاية الحرب الأولى. ثم تحول إلى صحافي

فإلى مساهم في حلقات الوطنيين والتقدميين في برلين، التي أسسها نيكيش. ثم انخرط في الجيش ثانية، بداية الحرب الثانية وقضى معظم خدمته هذه في باريس أثناء الاحتلال وكان أحدَ مدبري مؤامرات الجيش على الحزب.

أدبه متابعة عصرية لرؤيا نيتشه في «زرادشت» متسائلاً هل الإنسان الحديث الطالع من خيبات أمل المثالية قادر على التحكم في الخبرات الكبرى التي سيتيحها له العلم. ووصفه بورخيس بأنه حامل «قنديل علاء الدين السحري» المعاصر، ليكتشف كيف تم تفريغ المادة السماوية لتستبدل بها مادة الأورانيوم، منتقداً أولئك الذين يمارسون «العلم الناقص» ودورهم في استخدام الحرية «لجعل المساواة في أدنى درجاتها». حيث القيم تصير الأرقام، والأحكام الحسابات، متوقعاً يقظة عنيفة من هذا الموت التدريجي، متحدثاً عن اللغة «بيتا للكينونة»، وحيث الكتاب يسمح للقارئ بالـ«عودة إلى مسقطه» خاصة عندما يزداد العالم الخارجي بعداً عن الواقع والغريب أن صدى أدب يونغر خارج ألمانيا كان أقوى منه داخلها، خاصة في الأوساط الثقافية العربية التي كانت متعاطفة مع ألمانيا ضد الحلفاء.

« الجرف المرمري »

اشتهر أرنست يونغر بعد الحرب العالمية الثانية بروايته «الجرف المرمري» التي تم تمريرها إلى الغرب أواخر الثلاثينات على كونها أول نقد للنازية من قلبها. ومن الواضح أن دلالات تلك الرواية متنوعة، ولو أنها في سمتها الأساسية تدين الحرب حين هي صدرت قبل الحرب العالمية الثانية، لكن يونغر كان عرف الحرب عسكرياً في الحرب العالمية الأولى التي جعلها موضوع روايته «عواصف الفولاذ» واستحق لها في ١٩٢٠ جائزة أدبية.

وربما هي هذه النقطة في فكره وأدبه جمعته آنذاك والمفكر الماركسي أرنست نيكيش الذي سيتعرض للإرهاب النازي وتسمل عيناه.

كان يونغر يقف في نقطة مشتركة بين الشيوعية والنازية، فالبروليتاري هو نموذج إنسان المستقبل. ويبدو أنه استغل هذه النقطة الجامعة إلى أقصى حد. وهي التي جعلت فكره ملتبساً في النظام النازي، لأنه كان يلمح إلى «اللغة الكونية الجديدة» التي يدل عليها العامل ذو اللباس الموحد (الأونوفورم) في مختلف البلدان.

لكن يونغر كان يتطلع أبعد من السياسة، كان مأخوذاً بالفكرة النيتشوية، وليس أدبه سوى متابعة عصرية لرؤيا نيتشه في «هكذا تكلم زرادشت»، متسائلاً: «هل الإنسان المعاصر الطالع من خيبات المثالية، قادر على التحكم في خبرات العلم الكبرى حالياً ومستقبلاً؟».

وصفه بورخيس ذات يوم بأنه «حامل مصباح علاء الدين السحري»، الذي يحاول على ضوء هذا المصباح أن يكتشف كيف كان تفريغ المادة السماوية، واستبدال مادة «اليورانيوم» النووية بها، منتقداً أولئك الذين يمارسون «العلم الناقص» ودورهم في استخدام الحرية، متوقعاً يقظة عنيفة من هذا الموت التدريجي، متحدثاً عن اللغة «بيتاً للكينونة»، حيث الكاتب يسمح للقارئ بالعودة إلى مسقطه، إلى ذاته.

منذ العام ١٩٥٠ اختار أرنست يونغر (مواليد العام ١٨٩٥) قرية صغيرة في منطقة السواب الألمانية لأيامه الأخيرة. وعندما نشر يونغر يومياته في منتصف التسعينات كان أبرز ما فيها الرسالة التي طالب فيها الحزب النازي بمحاكمته.

وفي معرض توضيح صورة العلاقة السيئة التي تبرر الرسالة، يقول يونغر إنه منذ الثلاثينات، منذ بدء المد النازي في ألمانيا، كان التحفظ عن آرائه لدى الهيئات النازية واضحاً في التحذير الذي وجهته «دائرة الأرشيف الفيديرالية» إلى الصحف العام ١٩٣٣ وفيه «الرجاء من الصحف أن لا تعلق على الرسالة التي وجهها أرنست يونغر إلى أكاديمية الشعراء».

ثم يذكر يونغر سلسلة الوقائع التي تبرر تلك الرسالة، ويتساءل ما السبب الذي يجعل أحدهم يتكلف عبء تزوير رسالة لمجرد تبرئته من النازية وانقضى نصف قرن على تلك الأحداث. ويخلص يونغر إلى أن المزيف إذا كان حقاً يسعى إلى فائدة مادية من جراء هذا التزييف كان اتصل به.

والرسالة حقيقية أم مزيفة يبقى أن هذه العلاقات تكسرت في نهاية الحرب بعد تهور هتلر في أساليبه التي دفعت ألمانيا إلى ما صارت إليه من تدمير. ولما تأثر رومل بكتاب يونغر بعنوان «السلام» العام ١٩٤٤، اندفع إلى التآمر ضد هتلر وسيدفع رأسه ثمناً. وفي هذا يقول يونغر: «إن كتاب «السلام» خلق حركة معادية

للنظام الهتلري في صفوف الجيش»، ولو أنها حركة لم تستطع أن توقف الحرب آنذاك.

وفي «يوميات الحرب» يذكر أرنست يونغر أنه كان سرح من الجيش بطريقة اعتباطية لدى قيامه بواجبه العسكري في باريس، ما كان يدل على عدم ثقة الغستابو به في الفترة التي سبقت نهاية الحرب بأشهر.

أهم أعماله بعد «اليوميات» و«السلام»، كتاب بعنوان «المعرض» مجموعة مقالات لم تنشر في كتاب، كان حولها الحديث معه في صحيفة «لوموند». ثم كتاب «ماكسيما ـ مينيما» مجموعة ملاحظات تتمة لكتاب «العامل» الذي حمل لدى صدوره العام ١٩٣٢ كل التنبؤات الحاصلة اليوم في عالم التكنولوجيا في تطرفها الأخير. و«المقص» بحث جديد حول سبر علاقتنا بين المادي والإلهي، ثم «تجاوز الخط» وهو دراسة فلسفية عن هايدغر يصدرها بهذه الكلمة: «إن الأفعى، رمز المعرفة، هيمنت على الأرض، والسؤال أليست هي التي تختبئ اليوم خلف العلم؟». ثم «رحلة الأطلسي» عن قصص رحلات ما بين الحربين العالميتين حيث «الصيد الروحي» علمه المراسلة ذات الطابع الفلسفي.

حديث يونغر عن نفسه

من حديثه إلى بيار دو هوس في كتاب الأخير عنه أقتطف هذه الفقرات التي توضحه أكثر:

• نلاحظ أنك كتبت العديد من الروايات، وهي مقارنة بعدد الأبحاث لا تشكل سوى جزئ ضئيل من إنتاجك؟

ـ هذا صحيح، إن تركيزي على البحث الفكري كان الأشد لأنه اليوم لا أحد لا يكتب الرواية، ولم يبق للرواية ذلك الوقع الذي كان لها وإذا كنت استخدمت التعبير الروائي فلأن الظرف التاريخي كان يتطلب آنذاك الالتجاء إلى هذا التعبير. لكنني بالتأكيد، أفضل البحث، ومنذ فترة شغفت بالحكمة وأعتقد أن كتاباً مثل «المنصات» الذي نشرته منذ بعض الوقت يأتي في سياق أسلوب امفكر الفرنسي مونتاني، لأنه يمكن استخلاص المنهجيات من الأمثال. فكل بضعة أمثال متقاربة تشكل منهجاً، حين الفكر المنهجي الصرف يكون مضغوطاً في

إطاره إلى درجة أن لا يترك الفسحة الضرورية للمخيلة، وتالياً للمناورة. أنا في هذا أقرب إلى نيتشه مني إلى كانط، وأكثر إلى ديموقريطس ومونتاني وليشتبرغ وسواهم. والحق أن اختيار هذا الأسلوب وذاك لا يكون اختياراً: إن الإنسان يتكون منذ البداية في هذا الطريق أو ذاك.

• في أحد كتبك الصادر في الخمسينات بعنوان «تجاوز الحد» تتحدث عن العدمية.

ـ في اعتقادي أن العدمية موجة انتهت. إن إيقاع الحركة صار سريعاً فلا ثمة وقت للعدمية. إن العدمية في رأيي نتاج الضجر، وليس شخصية «أوبلوموف» في رواية غونتشاروف سوى مثال ذلك. بل إنه العدمي المثالي، كما كان راسكولينكوف عند دوستويفسكي، حين كان يسترخي في سريره ويروح يجتر أفكاره حول شرعية تصرفات نابوليون، وهل في إمكانه هو أن يستند إلى هذه الشرعية، أو هو نابوليون آخر، على طريقته. أما في عجقة الفعل فلا مجال لهذا. إن العمل، أي عمل يلغي العدمية، إن العدمية كما قلت نتاج الضجر، وهي جيدة للميسورين.

• ما رأيك في الأحداث الأخيرة ومنها توحيد ألمانيا وتفكك يوغوسلافيا وانتفاض الاتنيات؟

ـ أعتقد أننا اليوم في مواجهة حدثين: التوحيد والتفكيك، بعد انهيار الأنظمة الشيوعية في أوروبا، وإذ أرحب بتوحيد ألمانيا فلأنني آمل أن يكون ذلك خطوة في اتجاه الدولة العالمية. لا أستطيع أن أتخلى عن هذا الحلم. تصور أن يكون للعالم حكومة واحدة تستفيد من اختصاصات الكل في انطلاقة هذا الكوكب نحو سبر أغوار الكون. أوليس التاريخ الإنساني تقدم عبر تكوين الامبراطوريات، فالعالم القديم تقدم خطوة هائلة وهو في رعاية الامبراطور اليوناني الاسكندر الكبير، وكذلك بعد أن توحد في الامبراطورية الرومانية لثلاثة قرون متعاقبة. أما اليوم فاتسع العالم المأهول ليشمل الكوكب كله. وهذا يعني أنه في ظل دولة عالمية واحدة، لا مجال لحروب عالمية، بل فقط لحروب أهلية أو محلية كما يحدث اليوم في البلقان، وللأسف أن «الأمم المتحدة» غير قادرة بعد على تأليف شرطة دولية لفك النزاعات المحلية، لأن انفجار العصبيات الاتنية له عواقب وخيمة كما كان للنازية في السابق.

• تقول إن عصر الآلهة انقضى، وندخل الآن عصر العمالقة.

ـ لست أعني أن عصر الآلهة انتهى إلى غير رجعة، إنما هو في استراحة. كان هناك آلهة دوماً، وسيظل للآلهة مكان اليوم، وفي المستقبل، لكن العمالقة حلت محل الآلهة لهذه المرحلة. إنها المبادلة أو النيابة. في مرثاته الكبرى «خبز وخمر» كان الشاعر هولدرلن أول من لاحظ هذه النقلة من عصر سيادة الآلهة إلى عصر سيادة العمالقة، هؤلاء «المصنوعين من حديد»، لكنه يقول بعودة الآلهة. والأكيد أن نيتشه هو عملاق نموذجي، وللزمن عنده دور كبير. ومن هنا ميله الدائم إلى قياس الزمن، وتقطيعه، وقياس المسافات الخيالية. وليست غريبة هذه العودة المتكررة لنيتشه، أليست تلبية لشعور عميق في هذا العصر، عصر العمالقة. لكنني شخصياً منزعج من هذه العودة المتكررة. إنها تعني مرحلة لا تنتهي. التاريخ لا يتقدم إذا لم يكن هناك القفز والتخطي.

• لكن ألا ترى أن العودة المتكررة ليست ثابتة الحجم. إنما محددة في حالة مروحية، وكل عودة يكون إطارها أعلى وأوسع، وهذا يعني التقدم هو عبر التسامي.

ـ هذا صحيح، لكن يرافق ذلك ما يمكن أن نسميه اللازمني. وأعتقد أن الآلهة يسكنون اللازمني حين أن العمالقة هم أسياد الزمني. وإن ما يحدث اليوم للطبيعة يلعب دوراً مهماً.

• إن التكنولوجيا المعاصرة تضع الإنسان في خطر، ألا يجعلك هذا تعطف على الحركات الايكولوجية؟

ـ بالطبع، لكن التكنولوجيا ليس لها معنى قائم في ذاته، إنها علامة لما سيحدث، وما يحدث هو تكون لغة عالمية واحدة عبر التكنولوجيا. والعامل ليس له في نظري حجم اجتماعي أو وطني أو اقتصادي بل له حجم رمزي وصورة العامل في نظري صورة أحد العمالقة. أما ما يخص الطبيعة فأنا أعتقد أن انقراض عدد كبير من الأنواع كارثة وفي رأيي أننا نمر في مرحلة تحول على صعيد الطبيعة. وسبق أن مر هذا الكوكب بمراحل تحول. ومرحلة الزواحف الكبرى كانت الأطول في تاريخ الأرض، ومع ذلك انقرضت. ولا يعني هذا أن الزواحف جميعها اختفت، بل إن عدداً أكبر من الزواحف أعقب اختفاء النوع السابق، وبقي الذي

كان أقدر على التكيف. أما اليوم فالأنواع نفسها التي تكيفت هي في تقهقر واختفاء. هذا محزن وهكذا الحال دائماً.

● أنــت ولدت في نهاية القرن الماضي، وعشت وشاركت في الحربين العالميتين، وتقــول بأنك كنت تجد في كل حقبة من يهتم بك ويساعدك وكأنك أحد المباركين من الآلهة، فهل تشعر حقاً بأنك محظوظ؟

ـ قد يكون في هذا الكلام بعض المبالغة. ثم إنك تقول بأنني ولدت في نهاية القرن التاسع عشر، وكأن ذلك يعني الموافقة على البدايات والنهايات بحسب التقسيم الزمني. إن القرن حقاً يولد في منتصفه، أي أن كل ما ينسب إليه يكون نتيجة ما حدث في قلب القرن وليس في أوله أو آخره. عدا أن الأحداث ليست بنت زمنها بل بنت زمن سابق لها. إن الثورة الفرنسية لم تولد في ١٧٨٩ بل في خمسين قبل ذلك، مع روسو وفولتير. ونحن لم نخرج من القرن التاسع عشر إلا بانفجار أول قنبلة نووية العام ١٩٤٥، أي في منتصف القرن العشرين، إن الحرب العالمية الأولى كانت لا تزال تحتفظ بطابع حروب الفروسية المترسبة من القرون السابقة. وفي الحرب العالمية الثانية، بدأ عصر جديد. كان نيتشه يقول: «إن قطرة الندى لا تستقر على الورقة إلا في عمق هدوء الليل».

ولدت العام ١٨٩٥، وهو عام عادي، إلا أنه كان يحتضن علامات مرت شبه مخفية، ومنها اكتشاف «أشعة اكس»، على يد روتنجن، وصارت ممكنة رؤية العظم تحت الجلد. ولم يكن آنذاك ليتصور أحد أن ماكس فون لو (نوبل للفيزياء ١٩١٤) سوف يستخدم اشعة اكس ليكتشف الذرة. اليوم الشيء نفسه مع الوصول إلى «الجينة» الوراثية. إن مستقبل هذا الاكتشاف ليس ظاهراً الآن، لكنه قد يؤدي إلى عالم يختفي معه رجال السياسة. إن المشاكل العلمية هي المهيمنة اليوم. قد لا نكون نعلم بعد حق العلم كل الوظائف والأسرار في «الجينة» الوراثية، وعند بلوغ هذه الأسرار سيتغير العالم ألف مرة أكثر مما تغير بعد الثورة الفرنسية الكبرى. وأسجل هذا الأمر على زمن العمالقة، وهو زمن في كل حال سيزول.

● في دراسة من العام ١٩٨٤ بعنوان «نهاية الخرافات» يقدر فولغانغ هيدلشمر أن الكاتب لم يبق أهلاً لأن يستوعب تعقيد العالم!

ـ معه حق. لكنه الوقت سيجعل النخبة تتكيف والمستجدات، وتتكون نخبويات صغيرة لكن قوية. ويحل الواحد محل الآخر تتابعاً، لكن النخبة تستمر بقوة وكذلك الجماهير وسيغير هذا الأمر مجرى السياسة كلها.

● هل يكون الفن آنذاك فقط للنخبة؟

ـ ما أستطيع أن أتكهنه في صدد الفن أنه سيكون أقرب إلى الطابع اللاهوتي، وسيكون قريباً من المقدس والإلهي أو لن يكون له معنى في الزمن المقبل. وستكون كثافة هذا المعنى الديني في قصيدة قصيرة لموهبة صغيرة أكبر بكثير مما هي الآن في أوبرا ضخمة لموسيقى عبقري. إن رامبو نفسه قارب ما سوف تكون عليه صورة الفنان في المستقبل، من هنا هذا الإعجاب المستمر به لدى شبان كل جيل. لكن مع الوقت ستزداد صعوبة كتابة القصيدة، كما نفهم نحن اليوم القصيدة. ومن المحتمل دائماً أن تولد اللغة ولادة جديدة، كل لغة. بعد حرب الثلاثين في ألمانيا كان كل شيء انهار وكنا في أدنى الدرجات، وفجأة طلع كتّاب مثل أوبينتنر، غريمل هاوزن وغيرهما وانتفضت اللغة من جديد، وبقوة هائلة. هنا لا ننسى أن كل أمر عظيم في المجتمع يبدأ باللغة.

● دون أن نعود إلى مسألة العلاقة بين المضمون والشكل ونعرف اليوم درجة ارتباطهما، نود أن نسألك، وأنت أديب ومفكر في الوقت نفسه، كيف تنظر إلى التجريب الشكلي الجديد في الفنون؟

ـ إن المهم لي هو الحدس، التجربة مهمة، لكن يجب أن يرافقها الحدس، إن شاباً أو طفلاً يملك معطيات معينة، ويريد أن يختبرها، وهذا مهم، لكن المعطيات يجب أن تكون موجودة أصلاً في البذرة، في «الجينة»، أو لن يكون التجريب سوى أساليب منهجية، وفي اعتقادي أن غالبية ما يسمى تجارب فنية هي نتاج اشخاص لم يبق لديهم ما يقولونه.

شرارات في الجو

● أنت لم تهتم كثيراً بالمسرح، فلماذا؟

ـ ليس من كاتب لم يجرب حظه في المسرح بقليل أو بكثير، وأنا أيضاً فعلت. لكنني أحرقت كل المحاولات لأن الحوار المسرحي يتطلب أن تكون أقرب

إلى مجتمعك وهذا ليس حالي. أذكر في هذا الصدد محادثاتي الحميمة مع الكاتب المسرحي، في ألمانيا الشرقية سابقاً، هاينر مولر الذي كان في استطاعته زيارتي، وكانت محادثات مهمة لنا، رغم أنني لم أقرأ مسرحياته.

● ولم تشاهدها على المسرح؟

- وأيضاً لم أشاهدها على المسرح.

● أنت ترجمت لبعض المؤلفين الفرنسيين مثل ريفارول وشامفور. كما ترجمت إلى الفرنسية، فكيف تقارن؟

- عندما قرأت كتبي بالفرنسية أدركت أنني خسرت بقدر ما ربحت. كان ريفيير يقول بأن الألمانية هي، ثقافياً، إنسان هذا وذاك، حين الفرنسية هي إنسان هذا أو ذاك. إن الفرنسية تجعل النص أكثر وضوحاً، لكن الألمانية تجعله أكثر عمقاً. إن كتبي المترجمة إلى الفرنسية أفرحتني كثيراً لأنني كنت أقرأها كما لو أقرأها للمرة الأولى، لكنها مع ذلك خسرت ناحية «هذا وذاك» لصالح «هذا أو ذاك».

● ها نحن نعود إلى روايتك «العامل» وهي أيضاً نبوءة في الإنسان الجديد.

- عندما صدر كتاب «العامل» سنة ١٩٣٢ لم يكن النقد يستطيع بعد أن يتفهم كيف أن هذا العامل يمثل الإنسان الجديد، حين هو كان موجوداً منذ بداية التاريخ ولم يمثل شيئاً.

الحق أني لم أر في العامل الإنسان الجديد بل رأيت فيه علامة لغة كونية واحدة هي التي ستحكم المستقبل، وكان هكذا بالثوب الموحد الذي يرتديه في كل البلدان. من هنا ربما غضب السلطات النازية علي مذ رأت في ذلك دعماً لبعض طروحات ماركس، خاصة أن موقف صديقي أرنست نيكيتش، الماركسي، من الكتاب كان إيجابياً. وكل ما كنت أريد تأكيده آنذاك أن العام لا يمكن تصنيفه في الخانة الاجتماعية أو الوطنية، فليس ثمة طبقة ولا دولة ولا عرق تجسد هذه الصورة، من هنا بعدي في الوقت نفسه عن النازية وأيضاً عن الماركسية في مسألة الطبقة، والحق أنني لم أكن أتحدث من زاوية محلية بل من زاوية كونية. كان العامل لي ظاهرة جديدة، وأنه قمة نضج جيل كوني يتجسد في نموذج

ستكون ملامحه أكثر تكاملاً في المستقبل، في زمن عمالقة التقنيات، لأن الثورة العالمية كانت تتجاوب مع الحجم الكوني، وللتكنولوجيا أخلاق سحرية. وليس كتابي سوى تأملات مبكرة في هذه الظاهرة، وهذا نقض صريح لفكرة الوطنية النازية.

• ما هي خلفية الوثيقة التي اكتشفت حول المطالبة برأسك قبل انهيار ألمانيا النازية بأشهر؟

ـ هذه الوثيقة، التي تم أخيراً إيصال نسخة منها إليّ، رسالة تحت علامة «سري جداً» موجهة من الدكتور فريزلر رئيس «المحكمة الشعبية» إلى مارتن بورمان الذي كان عين رئيساً للحزب النازي خلفاً لهرمان هس، والمشرف على «الاستخبارات الأمنية»، وفيها يوضح فريزلر أن الملف ضد الضابط يونغر جرى توضيبه، بدءاً من قضية روايتي «الجرف المرمري» العام ١٩٣٩ وصولاً إلى آرائي الانهزامية» في باريس. ويوضح فريزلر لرئيس الحزب أن هتلر طلب منه عدم متابعة القضية قبل الاتصال المباشر به شخصياً.

الوثيقة مؤرخة أول كانون الأول ١٩٤٤. ولولا هذه الوثيقة لما عرفت السبب الحقيقي لتسريحي من الجيش قبل ذلك بشهر، بأمر من الجنرال كيتلر.

• نعرف أن روايتك «الجرف المرمري»، اعتبرها البعض، خارج ألمانيا، أنها سخرية من النظام النازي وإدانة لهتلر، فهل كانت ردود الفعل هي نفسها على الرواية في أوساط الرايخ؟

ـ ليست على النحو الذي تذكر، والأكيد أنها أثارت استياء قيادة الحزب، وفريزلر نفسه كان قدم تقريراً إلى الغستابو في شأنها يصنفني، انطلاقاً من الرواية، أني «شخص صعب المراس ومشبوه جداً». لكن هتلر قال اتركوه.

• لماذا؟

ـ ربما لأن صدور روايتي صادف العام ١٩٣٩ بدء الحرب العالمية الثانية وانخراطي في الجيش، عدا كوني كنت مشهوراً على الصعيد الأدبي منذ منحي

جائزة «وسام فريدريك الثاني» العام ١٩١٧، أعلى تنويه أدبي في العهد البروسي، لرواية «عواصف الفولاذ» وكان موضوعها الحرب العالمية الأولى. وفي اعتقادي أن هذين السببين جعلا هتلر يبدي نحوي آنذاك بعض التسامح.

• لكن روايتك كانت عنيفة، وكان لها وقعها القوي عندنا، وكأنها أول نقد للنظام النازي من قلب النظام، ولو عبر حكاية خيالية خارج الزمان والمكان. إن الحريقة التي تشير إليها والتي التهمت بطل الرواية «المتحضر جداً»، بأمر من الطاغية الدموي فورستييه الكبير، عدو كل ثقافة والذي يذكر بهتلر نفسه.

ـ هذا صحيح، وانطلاقاً من هذا الفهم للرواية شكاني بوهلر، الرقيب العام على المطبوعات، آنذاك إلى هتلر. لكنني أعتقد أن هتلر لم يقرأ الرواية، وتجاهل التقرير ضدي، رغم أن إسقاط الرؤوس في ذلك الوقت لأقل تهمة كان أمراً سهلاً.

• لنعد إلى روايتك وديكتاتورها الغامض الذي «يرتدي الأخضر الموشى بأوراق ذهبية» وكانت تتقدمه كلابه المفترسة والرجال المتوجلون حرق المدينة، وراح يبتعد في الغابات، نحو الجرف الصخري ناجياً بنفسه.

ـ الحق أن هذه الرواية استوحيتها من حريقة في حلم جاءني في ذات ليلة في سويسرا، وشرعت في كتابتها في اليوم التالي مباشرة.

وعندما انتهيت من المخطوطة سألت شقيقي فريديريك أن يقرأها، وكان رأيه «إذا لم تمنع الرواية قبل طبعها، فسيكون من الصعب مصادرتها بعد أسابيع». وأدركت تالياً كم كان بعيد النظر، كقارئ أول للرواية كان بالتأكيد أبعد نظراً مني، وفعلاً أحدثت الرواية هزة وأخبرتني ليزلوت، زوجتي، وكانت طالبة في غيسين، في السنة الأولى للحرب، أن الطلاب في الجامعة حين يرون اثنين اختليا بعيداً في زاوية، كانوا يدركون أنهما ما كانا يتكلمان عن الحرب في بولونيا، بل عن الرواية. وكنت آنذاك قائد فرقة مدرعات على خط سيغفريد وقرأت أول نقد لروايتي في مجلة «فرنكفورتر زيوتنغ». ثم علمت أن ناشري في هامبورغ، برونو زيغلر، تعرض لمتاعب كبيرة مع الرقابة، وأن الأوان فات لمصادرتها، كما توقع أخي، لأن مصادرتها تجعل التأويلات حقيقة وليس افتراضاً. وكبر الخطر في

سويسرا بعد انتشارها هناك وأطنب السويسرون والأميركيون في مدحها. ثم علمت أن ناشري باع أربعة عشر ألف نسخة في بضعة أسابيع. وكان هذا الأمر مقلقاً حين نعرف ارتفاع سعر الورق في الحرب. لكن هدأ من مخاوفي كون صديقي ورئيسي الجنرال هانس سبيدل في باريس التي طبعت خمسة آلاف نسخة العام ١٩٤٢ نزلت إلى الأسواق في الوقت نفسه مع الترجمة الفرنسية الرائعة التي قام بها هنري توماس.

• كيف كانت ردود فعل القراء؟

- في أرشيفي العديد من الرسائل كتبها جنود قدامى كانوا يتناقلون الرواية مع عتادهم ويعيرونها بعضهم لبعض في الجبهات، أو في معتقلات الأسرى.

أذكر أحدهم كتب لي العام ١٩٤٢، وهو ليوتنان في الجبهة الشرقية، يقول: «في الليل عندما تخف حدة المعارك ويخف القلق كنا نقرأ في «الجرف المرمري» ما كنا نعيشه في النهار».

والحق أنني لم أدرك مدى انتشار الكتاب وصداه إلا بعد سنوات طويلة، وفي لقاءات بالصدفة: أذكر أنني التقيت مرة الإيطالي مارينو فريش، الاختصاصي بالأدب الألماني فقال إنه لم يتحمس لتعلم الألمانية إلا تلو قراءته لرواية «الجرف المرمري»، وكان عمره أربعة عشر عاماً. سمعت منه هذا الكلام في ١٩٨٨ في نابولي حيث يدرّس الأدب الألماني في كليتها. وذات يوم التقيت بتاجر يهودي هاجر إلى أوستراليا وأقام فيها، وكنت دخلت محله صدفة في كارل سروش لأشتري ساعة رملية، فأنا من هواة جمع هذه الساعات، وإذ تعرف إلي قال إنه كان يحمل روايتي معه طوال سنوات منفاه، ومذ قرأها «أدرك أول بارقة نور في تلك الظلمة».

العديد من قرائي كانوا سقطوا في المعارك أو ماتوا بعد الحرب لكنني كنت أسمع من أصدقائهم ما كان يعني لهم كتابي. واتسع الأمر عندما منحت في ١٩٨٢ «جائزة غوته» التي قوبلت ببعض التظاهرات العدائية من «الخضر»، فكان هؤلاء الأصدقاء القراء مستعدين للقتال حتى الموت دفاعاً عني، وكان أحدهم، الدكتور نيلز فون هولز، كتب إثر تلك الحادثة في «صحيفة فرنكفورت» أنه قرأ كتابي بلهفة إبان الأسر وهو في القطار بين سمولنسك وياسما في ١٩٤٣، وأن كتابي هو التوراة المناهضة للنازية». وقال إنه كان يحمله معه إلى كل مكان بعد

آن مزّق غلافه فلا يسترعي الانتباه. وهذا ما يعطي صورة واضحة عما أوجده كتابي آنذاك من ردود فعل لدى القراء.

• كـان المأخذ عليك وأنت في باريس أثناء الاحتلال، في قلب الجيش، وكأنك، كما تقول بانين كاتبة سيرتك، «تمثال من الجليد». فهل كان الجيش لك ملجأ، كما يحدث أحياناً للبعض؟

ـ يقول غوتفريد بن عن الجيش بأنه «مكان الهجرة الداخلية». وهذا صحيح. هكذا كان الجيش لي. كان يؤمن لي أيضاً الحماية حتى ٢٠ تموز ٩٤٤، يوم المحاولة الانقلابية ضد هتلر التي دبرها بعض الضباط.

أما عن باريس فالحق أنني لم أكن فيها، كما قال أحدهم، أشبه بالمحارب القرطاجي في كابري بعد انتصار جيش هنيبعل في معركة كان. لم تكن لي باريس مكان متعة، أو استراحة محارب، كنت أعقد فيها الصداقات تلو الصداقات، وكنت اقضي أيامي بين القراءة والكتابة، حتى انتدبت لمرافقة البعثة العسكرية إلى القوقاز، بعثة الطلائع التي أمر بها هنريش فون ستولبناغك قائلاً لي «إن شخصاً مثلك له رواية العامل يجب أن يعيش هذا الكتاب في الواقع». لكن الهدف الحقيقي من البعثة كان جس نبض قادة جيش الشرق في الانتفاضة ضد هتلر، وسرعان ما تبين لي أن قادة الجبهة هناك ما كانوا يهتمون بالسياسة، كانوا محشورين في مأزقهم الحربي وظهرهم إلى الحائط.

ومع ذلك كان قائدي، عندما أرسلني في هذه البعثة، صادقاً في قوله بأن من واجبي ما دمت وضعت في كتابي «العامل» نموذج البروليتاري الوطني البولشفيكي، أن أتحقق ميدانياً من النموذج البروليتاري الروسي الحقيقي.

عندما عثر أحد ضباط الغستابو في بيتي على كتاب «العامل» وكان ذلك في بداية استلام هتلر للسلطة ١٩٣٣، نظر إلي بريبة وقال: «أهذا أنت مؤلف هذا الكتاب؟» وكان في نظرته ما يشي بأنه يظنني بولشفياً متخفياً.

• بعض النقاد رأى في الكتاب تجسيداً لما ستكون عليه نظرية «الاشتراكية الوطنية» كما سيحققها هتلر.

ـ إنني لا أستطيع أن أمنع القارئ من تفسير الكتاب على هواه.

إن القائد ستولبناغل نفسه أيضاً وقع في مطب أحد التفسيرات الخاطئة الكثيرة للكتاب كما نتبين من رسائل شبينغلر وكارل شميدت وغوتفريد بن. إن غولومان ابن توماس مان حدثني منذ وقت عن الخوف الذي اعتراه لدى قراءة الكتاب آنذاك. وأنا أريد أن أشاطره خوفه، لكن إلى أين يجب أن نذهب مع الأشياء؟ وحده هايدغر أدرك الجوهر الحقيقي للكتاب، بعد صدوره مباشرة أنجز حلقة دراسية، خاصة بكتاب «العامل»، لطلابه سرعان ما أوقفت.

والحق أيضاً أن موقف المناضل والمنظر الماركسي أرنست نيكيش من الكتاب كان إيجابياً، وأعطاه بعده الحقيقي. عندما صدر «العامل»، في ١٩٣٢، لم تكن له قدرة التأثير في مجرى الأحداث السياسية وتطورها. ومهما قيل في الكتاب، فهو برغم تعقيده، كان يوضح أن العامل لا يمكن أن يدرج في الخانة الوطنية أو الاجتماعية، فليس ثمة طبقة ولا عرق ولا دولة تجسد هذه الصورة، ولذلك مقارنة فكرتي عن العامل بالنظرية النازية بعيدة عن الواقع. ثم إنني لم أصور «فكرة» ولم أحاول مغزى سياسياً، لكن، بحسب رؤية كوفييه، كان الهدف تسجيل ظاهرة جديدة، وأن قمة نضج جيل كوني يتجسد في نموذج ملامحه ستكون أكثر تكاملاً في المستقبل أيضاً.

● **من الذي كان يحميك؟**

ـ للحق كان يحميني الجنرال سبيدل الذي كان يريدني أن استمر في الكتابة، لذلك «فرّغني» للعمل في الرقابة برغم تحفظات الآخرين، وخاصة الجنرال كيتيل الذي كان يريد إبعادي عن باريس. لكن سبيدل أصر أن أظل أعمل إلى جانبه... وقد تستغرب أن مخطوطة كتابي «السلام» أرسلت بالبريد السري إلى الجنرال رومل وكان في مقاطعة «لاروش ـ غويان» فوجدت لديه صداها الفوري قائلاً: «مع تنظير كهذا نستطيع أن نباشر العمل...». أي العمل للسلام.

● **يقـول فريزلر في التقرير ضدك إنك كنت تنشر آراء الهزامية في باريس، متى كان ذلك؟**

ـ كان بعلم الجنرال سبيدل، عندما كنا نجتمع في فندق «رافاييل» أو «الماجستيك» للنظر في إمكان وضع حد للحرب. كان الصراع الخفي قوياً بين الحزب والجيش. وكنت أنا أغذيه بآرائي بدءاً من ١٩٤٣. لكنني كنت ضد مبدأ

الاغتيال، وصارحت الليوتنان فون هوفاكر (أعدم بعد محاولة اغتيال هتلر الفاشلة، ولم تكن الوحيدة) بشعوري أن الاغتيالات الشخصية لا تغير في الأحداث كثيراً، بل يجب قلب آلة السلطة كلها. وكنت محقاً لأن تلك المحاولات كانت تقوي عنف السلطة وحذرها.

وللأسف كنت حاضراً في برلين لدى وقوع إحدى محاولات اغتيال هتلر الفاشلة وكان دبرها الكونت ستوفمبرغ، ففي الساعات الثماني اللاحقة كانت التصفيات رهيبة. ولو كانت المعارضة في الجيش منظمة آنذاك لما آلت الأمور إلى ما آلت إليه، ولما اضطر الجنرال رومل وبعض كبار القادة إلى الانتحار. وفي باريس علمت أن أحد ضباط الغستابو جاء للتحقيق في ما سمي التآمر في الجيش، وعلمت من أحد الأصدقاء أن اسمي كان في القائمة التي يحملها ضابط المخابرات، ولم أكن بعد اطلعت على الملف الذي كان أعده فريزلر ورفعه إلى هتلر فانتقلت إلى هانوفر، حيث وافاني قائد المنطقة طالباً مني أن ألتزم الصمت في بيتي وأن أتصل به مرة كل أسبوع لأظل في الصورة. وكان الجنرال سبيدل يتوقع نهاية الحرب في خريف ذلك العام. لكنني كنت فقدت الاتصال به بعد اعتقاله. وبقيت هكذا حتى تبلغت ضرورة تقديم استقالتي، ليس خياراً، بل طوعاً. وكان بدا أن هذا هو الحل الأنسب لتفادي علاقاتي المباشرة بالجيش لكوني لا أزال ضابطاً، وتالياً استبعاد خطر تآمري كما كانت تقول ملفات فريزلر. كان ذلك بعد معركة ستالينغراد وبداية الهزيمة في الشرق.

وكنت، رافقت طلب استقالتي بادعائي المرض كما طلب مني. والحق أنني كنت أصبت قبلاً بآلام في المعدة قيل لي آنذاك إنها قرحة مزمنة، حين لم تكن سوى اضطراب في الجهاز الهضمي، ولو كانت قرحة لما زالت عني لدى مشاركتي البعثة إلى القوقاز حين أشرفت على جبل البيروس الذي شهره تولستوي في رائعته «آنا كارنينا».

• هل كنت معرضاً للخطر حقاً؟

ـ بالطبع إن الملفات التي هيأها فريزلر والتي لو صحت وقائعها كانت تعني الخيانة العظمى وعقوبتها الإعدام، ولولا أن هتلر تمهل في إرسالها إلى «المحكمة

الشعبية» حين كان الجنرال كيتيل يريد أن يكون البت سريعاً، لما كنت نجوت، لأن الحرب انتهت ولم تبت المحكمة قضيتي. إلا أنني لم أعرف أن عنقي كان أيضاً في الدق أمام «المحكمة الشعبية» لولا إبلاغي ذلك أخيراً عبر أوراق هذه المحكمة أن مجرد إحالة ملفي إلى المحكمة كان عملاً خطيراً، أي أنني وضعت تحت رحمة فريزلر وكان يلقب بـ«القاضي الدموي»، فهو لم يأمر بإعدام الآلاف من أفراد الجيش والشعب فحسب بل إنه كان يعلق كل المدانين بمحاولات انقلابية، يعلق جثثهم بعد إعدامهم بخطاطيف اللحامين ويعرضها على الناس كالذبائح.

• تقول بانين، كاتبة سيرتك، إن هتلر شارك في معارك الحرب العالمية الأولى كجندي وكان معجباً بروايتك «عواصف الفولاذ» عن تلك الحرب فإلى أي حد هذا صحيح؟

ـ هذا كان معروفاً جداً عنه. كان يذكر روايتي بإعجاب كلما كان الحديث عن الحرب الأولى التي شارك هو فيها مثلي جندياً في الخنادق. وكان هتلر معجباً ليس فقط بروايتي عن الحرب، بل أيضاً بسيرتي العسكرية وجروحي وأوسمتي.

• في مذكراتك تبدي اشمئزازك الكبير من الحرب.

ـ هذا صحيح، لأن هتلر ضيع فرصاً كبيرة على ألمانيا.

• لكنك لم تسلم أبداً من انتقاد الشيوعيين لانضمامك إلى الجيش في الحرب.

ـ هذا صحيح، فأنا لم أرض الطرفين. ومع ذلك أحب أن أذكر هنا أنه بعد نهاية الحرب، وكان الشيوعيون يريدون الانتقام مني، قد تعجب إذا عرفت أن برشت قال لهم الجملة نفسها تقريباً التي كان قالها هتلر: «دعوا يونغر وشأنه». وهكذا برغم أنني لم أكن مرضياً عني من الطرفين، كان حظي أن أجد في الجهتين أناساً يدافعون عني.

• يأخذ عليك جان ــ ميشال بالميه في كتابه «فيمار في المنفى» أنك لم تذهب في معارضتك للنظام النازي إلى ما كان يتوقع منك الذين قرأوا روايتك «الجرف المرمري» فما هو ردك؟

ـ في البداية يجب أن أؤكد أنني إذا لم أعارض لم أؤيد، أدبياً في الأقل، فلم ترد كلمة «النازية» أبداً في كتبي، ربما لأنني أشعر بحساسية مرضية تجاه إضافة الـ«ية» الأخيرة إلى بعض الحركات، وابتذال استعمالها. ولو كانت الظروف التي عشتها مختلفة لربما كانت قراراتي أكثر حسماً. فأنا متأكد أنني لو كنت أعيش في ١٧٩٢ لكنت أنشدت «المارسيلياز» بحماسة.

أما إذ لم أعارض أو لم أجد المعارضة آنذاك أمراً ضرورياً فربما لأنني كنت حساساً حساسية شخصية للظروف التي أعيشها.

لم أكن متحيزاً.كنت قلقاً جداً في تفكيري.وهذا انعكس على وضعي العائلي. وابني أرنست الذي سجن بتهمة عصيان الأوامر في الجيش لم يفرج عنه إلا لإرساله إلى الخطوط الأمامية في الجبهة. وعلمت من بعد أن مصرعه كان أقرب إلى الانتحار. كنت ألوم نفسي بقولي إنني لو كنت حاسماً أكثر في مواقفي، لربما كانت عائلتي تلافت هذا المصير. والمهم أنني لم أخطئ الخطأ الذي لا يغتفر، تجاه بلدي أو تجاه الإنسانية. يعرف الكثيرون أن غوبلز قبيل نهاية الحرب سئل عني فقال متأسفاً «مددنا له جسوراً ذهبية لينضم إلينا فلم يرض». وإذا كنت لم أنضم إليه، ولم أنضم إلى المعارضة أيضاً فربما لأن طبيعتي كاتباً كانت تبرر لي هذا التردد. لكن عندما وجدت الحزب سوف يدمر ألمانيا نهائياً باستمراره في الحرب أبديت معارضتي له ولو متأخراً دون أن أصل إلى حد الخيانة العظمى كما اتهمني فريزلر، إن خيانتي اقتصرت على النظام. وفي هذا الحيز بين خيانة الوطن وخيانة النظام تندرج أهم الكتابات السياسية منذ ماكيافيللي إلى بوركهارد، والصراع الذي يولده هذا هو الذي صنع الأقدار المأساوية المختلفة منذ كوريولانس إلى ستوفنبرغ.

قد يكون الضعف في حسمي لقراراتي من الخوف أيضاً. وإميل زولا نفسه بعد كتابه «إني أتهم»، ودون أن يكون لوحق قضائياً، غادر إلى انكلترا طلباً

للأمان. أنا لا أبرر تصرفاتي، إنني أتحدث عن قدري ككاتب. وأجد في ذهاب زولا إلى انكلترا، ولو بسبب الخوف، تضحية.

وباستثناء أحداث نادرة، فإن العمل السياسي لا يتماثل والعمل الأدبي.

إن السياسة تتطلب ممارسة الإرادة، كما يقول شوبنهاور والأدب يتطلب التأمل. وهذه الإشكالية غالباً كنا نناقشها أنا وهايدغر. إن غوته نفسه كان وزيراً ولم يكن سياسياً. ويحدث كثيراً للأديب الذي يريد أن يخلط التوجهين أن يهدر موهبته عبثاً.

• **أذكر أنك قلت لي في أول لقاء بيننا لدى ترجمتي لأعمالك، أنك كنت تنظر إلى الأحداث كما لو من منظار «حكيم صيني».**

ـ نعم لأن المغامرة والإبداع في الفكر هما لي أفعل من السياسة، وأرى كتاباً في الفن لكلوستفيتز أهم من الانخراط في حرب أهلية.

إن الحكم الذي أطلقه ليوتو على المثقفين الفرنسيين الذين أعدموا، وهم يوزعون منشورات المقاومة واصفاً إياهم «بأنهم ليسوا أبطالاً بل حمقى» صحيح ليس بالمعنى الأخلاقي، بل من حيث عدم توازي النتائج والأفعال.

إن مواطناً في نظام استبدادي، يهاجر أو يختبئ أو يلتزم الصمت يتصرف تصرفاً طبيعياً وحكيماً، بعيداً عن التهور.

• **تتحدث عن التهور، حين أنك مراراً في مذكراتك تتكلم عن صديقك المناضل والمنظر الماركسي أرنست نيكيش، الذي أسس في العشرينات حركة «البولشفية الوطنية» تتحدث عنه بإعجاب؟ هو المغامر.**

ـ نعم، لكن للحق نصحته مراراً بالتروي. أذكر أنه أطلعني على مخطوطة كتابه «هتلر قدر ألمانيا المميت» قبل أن ينشره، وكانت صورة الغلاف كتائب من الجند تسير تحت راية الصليب المعكوف نحو بركة من الوحل.

لكنه برغم نصيحتي أصر على نشره كمن يصر على الانتحار، فرمي في أحد المعتقلات، وعندما خرج بعد التحرير كان فقد بصره، وعاش سنواته الأخيرة مريضاً، وعندما حضرت جنازته، في برلين الشرقية في ١٩٦٧، لم يكن من

المشيعين سوى قلة معظمهم من برلين الغربية، من قدامى أصدقائه الفوضويين. فيا لها من نهاية، ولولا جوزف كونراد لما عرف العالم هذه النهاية البائسة لواحد من أكثر الناس شجاعة.

إن مواجهة الطاغية مواجهة مباشرة عمل انتحاري قلما مجده الناس، بل يجعلون صاحبه عبرة في التهور، أولئك الذين ينتظرون انحسار الخطر لتقويم الأحداث.

- **فماذا إذن عن المقاومة في المجال الأدبي؟**

- إنني أفضل المقاومة الأدبية عبر الرمز كما المسرحيات الانتقادية منذ أريستوفان إلى بوارشيه.

خاتمة

قد يصح الاستنتاج في صدد يونغر أن تجربة هذا الكاتب ومحاولة التنصل من النازية، برغم عودة الحماسة إلى هذه الحركة اليوم لدى الشبان انطلاقاً من استعادة ألمانيا لحيويتها، ولو مقتصرة على الاقتصاد، تستحقان التقدير. فهو كأي كاتب حساس للمعنى الأساسي لا يريد أن يترك للأجيال المقبلة سوى هذا المعنى الطالع من تجربة أليمة، وفي كل رسائله المتبادلة مع مترجميه الفرنسيين اليوم، كما يقول صديقه فريديريك دو توارنيكي، تأكيد لهذا المعنى، مبرراً عدم مواجهته لديكتاتورية هتلر بقوله: «إن مواجهة الطاغية مباشرة مواجهة انتحارية قلما مجدها الناس، بل على العكس اعتبروها تهوراً». ثم يخلص إلى أن المقاومة الأدبية لدى الكاتب هي الأجدى، ويذكر مسرحية «الذباب» التي كتبها سارتر في الاحتلال النازي لفرنسا، ويقول عنها إنها على رمزيتها، كانت رسالة واضحة أدت الخدمة المطلوبة. لكنه يتمنى طبعاً كخلاصة لمشاريعه الفكرية والأدبية أن تنشأ في العالم دولة واحدة كالتي كان يسميها فيكتور هوغو «الولايات العالمية المتحدة» وفيها ينتفي الصراع القومي لصالح رفاهية الإنسان.

ليوناردو سياسيا

(صياد الإرهاب الدولي)

«الكاتب المحافظ يحافظ على ما هو جيد في الطبيعة الإنسانية»

(سياسيا)

اشتهر الكاتب الإيطالي ليوناردو سياسيا (توفي العام ١٩٨٩) بكتابه الشهير «قضية مورو»، أهم تحقيق روائي عن مقتل الرئيس الإيطالي ألدو مورو. وفيه تناول ليوناردو سياسيا العنف السياسي الذي ينتشر في العالم عميقاً واعتبر أن الاغتيال السياسي ليس ثمرة مبادرات فردية بل هو من مؤسسات سلطوية فوقية مثلما هو من مؤسسات تحتية.

صاحب هذا الكتاب الذي أثار أوروبا ليس مجرد صحافي، إنه النائب في البرلمان الإيطالي الذي شارك في اللجنة النيابية لمتابعة التحقيق في جريمة الدومورو، وهو أحد أهم كتاب العصر، توزعت آثاره التي تربي على الأربعين في مختلف الميادين في الميدان الروائي كما في البحث والدراسة والفلسفة والنقد. والقارئ العربي يجهله جهلاً تاماً أسوة بالمسافة التي بيننا وبين الثقافة العالمية غير الفرنسية أو الانكليزية.

شاءت الصدفة أن ألتقي عرضاً بالكاتب سياسيا ذات يوم في مؤتمر دعت إليه منظمة الأونيسكو أواخر السبعينات وانعقد في بالرمو، عاصمة صقلية. وفي نهاية المؤتمر عندما هيأ لنا الحاكم جولة في المعالم الثقافية لجزيرة صقلية، وبين محطاتها مدفن لويجي بيراندللو الكاتب المسرحي الشهير، راح يتحدث إلينا عن بيراندللو بحماسة وبعاطفة رجل جاوز الخمسين ظننته في البدء أنه الدليل السياحي لولا أن أحد الزملاء صحح لي الأمر بقوله إنه ليوناردو سياسيا. واسم «سياسيا» محرف اصلاً عن كلمة عربية تعني غطاء الرأس، مولود في ريكالوموتو التي تعني بالعربية «القرية الميتة»، وكان العرب أطلقوا عليها اسمها هذا مع انتشار الطاعون

الذي قضى على سكانها. وباختصار، إنه الوريث الشرعي لعصر الأنوار في أوروبا. وهنا أحاول صورة سريعة له.

ترك ليوناردو سياسيا (مواليد ١٩٢١) أعمالاً تربي على الأربعين موزعة بين القصص والأبحاث، ولم يمنعه انتخابه نائباً في البرلمان الإيطالي من استمراره في الإنتاج الأدبي، بل صح عنده العكس، لأن أهم أعماله كتبها في خضم السياسة. وليست هي السياسة بمعناها المبتذل بل الأرسطوطاليسي. ومن المترجم له إلى الفرنسية والإنكليزية: «قضية مورو»، «عن الكفار»، «يوميات صغيرة»، «كلمات متقاطعة»، «مسرح الذاكرة»، «اختفاء ماجورانا»، «الأقنعة العارية»، وكتابه الأخير «فارس الموت».

الصقلي بتميز

ولد في قرية صغيرة في جزيرة صقلية، في ريكالموتو وعاش شبابه متنقلاً بينها وبين بالرمو عاصمة الجزيرة، ولد يوم كانت مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» أشهر مسرحيات بيراندللو في طريقها للمرة الأولى إلى الخشبة، ويقول عنه صديقه الناقد ج.ن. شيفانو، الذي نقل له بعض كتبه إلى الفرنسية، أن سياسيا من مواليد كوكب بيراندللو، وبيراندللو بحسب سياسيا ليس مجرد مواطن صقلي، فالعلاقة بينه وبين صقلية كما شرحها سياسيا في كتابه «بيراندللو وصقلية» علاقة عميقة في رؤيته للإنسان والعالم. فهذه الجزيرة الإيطالية عاشت أول مظاهر النهضة الأوروبية في العصر الأوروبي حين اجتاحها النورمانديون وطردوا العرب منها محتفظين منهم بثلاثة آلاف إداري ومفكر وعالم ومهندس. وبطابع من علاقة العالمين، بين الشرق والغرب، بين الإسلام والمسيحية، بل بين الوثنية عامة والإيمان التوحيدي عامة. وبكونها جزيرة امتلكت مسافة ضرورية للتأمل استمراراً في مظاهر التطور الخارجي وصداه في الداخل، وامتلكت أيضاً هذه العلاقة المفترضة بين الشعور الإنساني البدائي والتعقيد النفساني المعاصر. ويرى سياسيا أن المحور الذي تدور عليه أعمال بيراندللو محور ما بين الوجه والقناع. من هنا يجد من الطبيعي أن يكون بيراندللو أول من وضع هذه العلاقة بين الداخل والخارج على مسرح الحياة، فكانت مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»

أول فضح لما بين الفن والحياة في هذه الحسية المشهدية التي تلقفها العالم الغربي بإعجاب.

وصقلية سياسيا جعلته أيضاً في كتابه عن ستندال بعنوان «ستندال وصقلية» يكشف المشاعر الصادقة والمشاعر المزيفة في تركيبة الإنسان المعاصر في المجتمع المعاصر.

ولعبت الجزيرة دورها كاملاً مع سياسيا في توضيح العلاقة التي كانت في أساس التعبير الفني البيراندللي قبل أن يضعها هو تحت مجهر الوعي في ما سماه «الأقنعة العارية» حيث يرسم سياسيا بريشة درامية شديدة الحساسية مظهر القناع عندما يكاد يصير الوجه إياه. ويبلغ قمة التعبير عن ذلك في نصه «الوجوه فوق الأقنعة».

حاول سياسيا في كتاباته الأدبية والفكرية أن يجعل كل مظهر للتطور الاجتماعي يقارب دوماً الحقائق الأزلية وليس مستغرباً هكذا أن تحمل المقبرة التي يرقد فيها في قريته الصغيرة لافتة باللاتينية: «هنا، تحت، لا تمطر أبداً».

وعن الموت يكتب في نهاية إحدى قصصه: «انتهى، قال أحدهم، سمع هذا الكلام، ردده في نفسه: وانتهى الموت، لم يبق الموت موجوداً، تنفس عميقاً، وقبل أن يصل بزفرته إلى النهاية تيبّس ومات».

البحث عن الحقيقة

يتميز الكاتب في أدبه كما في فكره كما في تصرفه ببحثه عن الحقيقة «الحقيقة المريرة» ـ يقول، ومنذ الطفولة، يخبرنا سياسيا أنه لم يقبض جداً وجود الله، أو وجود الجنة والجحيم، وفي الخامسة عشرة لم تغره حماسة الشباب حيال الفاشية، وفي النضج لم يستطع أن ينجح في صفوف الحزب الشيوعي الذي صار على الموضة. وعندما انتخب في البداية عضواً في المجلس البلدي في بالرمو في صقلية سئل عن برنامجه فقال: ليس عندي برنامج، سوى أنني سأكون دوماً في المعارضة، وعندما رشحوه لمجلس النواب الأوروبي فضل البقاء في مجلس النواب الإيطالي لأن ما يجب أن يعمل على الصعيد العام، يجب أن يعمل على الصعيد الخاص.

ومحور تطلعاته كلها: كيف يبقى نقياً في وسط كل هذه القذارة التي تحيط به. فالمافيا لا تسحق بشراسة أقل من الآخرين، أو من الأحزاب الثورية. ويرى «أن الثورة تدور في حلقة مفرغة».

ولم يكن سلبياً، هو ابن العامل وجده عامل، حتى حين كان ينتعل الحذاء في الصيف خلافاً لأقرانه، ولهذا كان همه الدفاع عن الذين تنقصهم الأحذية، وينقصهم العلم وتنقصهم الحماية، وإنما هدفه هو حقوق الإنسان ضد الاستغلال الإنساني، وفي هذا يردد أنه ابن عصر الأنوار وخاصة ابن فولتير وديدرو.

وفي المراهقة أعجب جداً بكتاب «الخطاب» لمانزوني الذي اعتبره «الكتاب - المشعل»، وشغف بهجائيات بول - لوري كوريه، وكتابات دانونزيو الذي يعتبر أن دلّه على طريق المضطهدين، وأيضاً بمذكرات كازانوفا. ثم متأخراً بكتابات ستندال «رفيق الطريق»، وظل مشغوفاً بالمطالعة حتى سن العشرين فصار موظفاً في وزارة الزراعة، وانتقل في ١٩٥٦ إلى وزارة التربية ليكون مدرساً. وذكر تفصيلاً سيرة حياته كتاباً عندما تقاعد في ١٩٧٠ ليتفرغ للقلم مكافحاً البؤس «كوحشية عمياء رديئة».

وبرغم إعجابه الكبير ببيراندللو، تميز عن معلمه بأنه لم يكتف بالجنون والتدمير الذاتي والانهيار الفردي في النص، بل حاول تفكيك هذه الصفات المقبلة هجوماً على الإنسان والتغلب عليها وتجاوزها بقوة العقل، كان هذا تحديه الأكبر وجعل البعض يطلق عليه صفة «فولتير العصر».

يقول شيفانو: يجب أن نقرأ ونعيد قراءة سياسيا استمراراً ليس فقط للتمتع بهذا الأدب بل لنظل واعين استمراراً عصر الأنوار. ويقول سياسيا:

«إن العالم المعاصر هو موضوعياً عالم بيراندللو، حيث ولدت وحيث أعيش، وها مضى عمر على ذلك: قرأت الكثير من الكتب، ورأيت الكثير من الأشياء وعشت الكثير من المواف، وحيث الألم كما الحب، كضائع في وسط ظلام قبل أن يتفجر الضوء عميقاً قوياً واسعاً، لأجد الطريق التي يجب أن أسلكها».

ويصف لحظة الصفاء الفكري ثم يقول: «ها كل شيء يبتعد، تاركاً إحساساً عميقاً بالشفقة. وكل شعور سابق بالحب تحول إلى الشقاء، والغريب أن

الذاكرة كأنها تحمل كل تلك العذابات السابقة، وكل ذلك اليأس، وكان كل شيء يكذب، كما لو الذاكرة هي تكذب أيضاً». وكان سياسيا يستعيد هنا ما جاء على لسان بطله في كتابه الأخير «فارس الموت» حيث يتجسد الموت في إحدى أكثر الصور رمزية وبوليسية.

وهذه الكلمات الأخيرة كأنها وصية إنسان إلى رفاقه عن الموت الذي يبدو كأنه مطاف الحقيقة. وقد يكون شجعه على هذه الوصية تلك الآلام التي عاناها من مرض السرطان في مرحلة النهاية. ولا ينهي كتابه الأخير إلا يذكر بأن هذه الحقيقة الكبرى ـ الموت، لا تلغي سعي الإنسان لتحسين الحياة الحلم في العمر العابر.

الميتافيزيقي ـ السياسي

هذه الحياة ـ الحلم دفعت سياسيا في البدء إلى اختيار «البولار» إطاراً لفنه الروائي مزيجاً من الميتافيزيقي والسياسي. والبولار هو الصياغة المعاصرة للقصة البوليسية، إطار ووسيلة لإيصال الفكر، وليس غاية في ذاتها للتسلية، وسوف يكون امبرتو ايكو مواطن سياسيا، وارثه الشرعي ها هنا. إذ عندما اندفع سياسيا في الكتابة الروائية في ما يعرف اليوم بالرواية السوداء الجديدة أو (النيوبولار) تمييزاً عن الرواية السوداء الكلاسيكية، كان هذا النوع هو الأكثر جاذبية لأنه يضيف إلى الرواية البوليسية ذات اللغز أو الرواية البوليسية النفسية، أبعاداً جديدة، منها التاريخي كما فعل امبرتو ايكو في روايته «اسم الوردة» أو السيرة الذاتية كما فعل نورمان مايلر في «نشيد الجلاد» أو الحدثية كما فعل ترومان كابوت في «توابيت على القياس»، إلى غير ذلك من التنويعات.

وإذا كان الأميركيون هم السباقين فإن الأوروبيين توغلوا أيضاً في الميدان ولهم في بداياته محطات لامعة، بينها أعمال ليون ماليه. واختصر شاندلر منذ ١٩٤٩ التعريف العام بالقصة البوليسية قائلاً: «فليدلني أحد على قارئ واحد لا يتأثر بالرواية البوليسية، وسأعرف فوراً أنه قارئ مسكين، قد يكون ذكياً، لكنه يستحق الشفقة مع ذلك».

وإذا كان شاندلر يتوجه إلى قارئ الرواية البوليسية عامة فإنما هذا تحديد ينطبق على كل فئات قراء الرواية البوليسية في شتى تنويعاتها وصولاً إلى «النيو - بولار» أو الرواية السوداء الجديدة تبسيطاً.

ويقول الناقد الرئيسي في مجلة «بولار» الفرنسية عن هذا النوع إنه أدب محض حتى ولو نظر نقاد الأدب إليه بقليل من الاستخفاف. وعن تطوره يستشهد بكلمة لشاندلر عن داشيل هاميت أنه «أخرج الجريمة من حوضها البيتي ورماها في الساقية». ومذاك هذا النوع الأدبي يتطور استمراراً متفتحاً أكثر فأكثر على آفاق العصر، بل يمكن القول إن «النيو - بولار» صار يعكس الحقيقة القاسية لعصرنا مستعيراً الكثير من نظرية انطونان أرتو في «مسرح القسوة».

وتيار «النيو – بولار» ليس مدرسة إلا أنه تيار واضح المعالم، وإذا كان مصطلح «المدرسة» ضرورياً إلصاقه بهذا التيار، يبقى القول بأن «النيو - بولار» هو المدرسة «غير المنضبطة»، والمفتوحة الأشكال كما يقول ميشال لوبران، ولكن على محور واحد: فضح العلاقات البشرية بقسوة وشراسة.

ومن السهل الملاحظة في هذا الصدد، خارج النظرة النقدية حتى لا نقول السياسية، التي يحملها هؤلاء الكتاب بغضب إلى قرائهم حول عصرهم، أن أسلوبهم لا يقل جمالاً عن باقي الأساليب الأدبية في الميادين الأخرى، والمقصود بالطبع الموهوبون بين هؤلاء الكتاب، سواء القدماء أم الجدد.

وفي المرحلة المتطورة برز الفرنسي جان - باتريك مانشيت أولهم في تجسيد شخصيات الهامشيين الشديدة الدلالة في المجتمع، بين صفوف اليسار وبين صفوف الفوضويين، وبرز ارهابيو رواية «نادا» في ١٩٧٢ أكثر تمثيلاً كما يريد المؤلف حين يقول بأن البولار «رواية المداخلة الاجتماعية الشديدة العنف».

وفي البيان الذي أصدره المشرف على سلسلة «سانغين» أي «دمويات» نقرأ قبل عقدين من الزمن: «إن رواية البولار تطمح أن تعكس المجتمع المعاصر: عنفه المكشوف وأيضاً عنفه المستتر، ويتجلى خاصة في موضوع السياسة السوداء».

وأيضاً مؤسس سلسلة «انفريناج» أي «المسننات»، في دار النشر «النهر الأسود» الباريسية، وهو الناقد اليكس فارو، يقول: «إن العنف غيّر أيضاً شكل رواية البولار».

ويظل مانشيت هو الروائي الأقوى تنظيراً، ففي مطلع الثمانينات كان يقول بوضوح: «ليس في البولار نماذج إيجابية، وأفضل في هذا النوع الروايات التي أبطالها واقعون في فخ، وفي حالة حصار أو تهديد تنفجر بطريقة عشوائية وتنتهي نهاية سيئة». وتبدو رواية غارسيا ماركيز «قصة موت معلن» شديدة التعبير عن البطل الذي منذ البداية ضحية سوء فهم وظلم غبي ونهايته المأساوية أكيدة، ونهاية البطل هكذا ضرورية لاستمرار المجتمع، بحيث إن الجريمة هنا كأنها طقس من طقوس التكفير والتطهر.

وانطلقت شخصية رجل الأمن الفاسد وتطورت وصار مدبر الجريمة وليس المكافح ضدها. وعندئذ يجب إيجاد كبش المحرقة، أي «المجرم المزيف»، وبعضهم يطور الأمر من الشرطي المجرم كفرد إلى المجرم كمؤسسة إلى المجرم كدولة، بحجة مصلحة الدولة فوق كل اعتبار والغاية تبرر الوسيلة، وهنا نجد سياسيين من طراز رفيع ولا يمكن أن يشك القارئ في نظافتهم، فإذا هم مجرمون خطرون وإن لا يقتلون بأيديهم.

وفي روايته «قضية مورو» إشارة من ساسيا إلى أن جريمة قتل ألدو مورو قد لا تكون فقط من فعل «الألوية الحمراء» بقدر ما قد تكون، غير مباشرة، من تحريض منافسيه الذين تخلصوا منه بهذه الطريقة. ويؤكد هذا الزعم أن أصدقاءه تخلوا عنه في المحنة قبل قتله، وصور سياسيا تبدو في مجملها كأنها جرائم مدبرة من فوق، وسوف يعترف في حديثه إلى صحيفة «لوموند»، ومنه بعض المقاطع هنا، أن كل المؤسسات الفوقية تستخدم الجريمة بالقدر نفسه كما تفعل المؤسسات التحتية كالمافيا، ربما لكون سياسيا ابن صقلية، بلد المافيا، عارفاً بأساليب المافيا وعلاقاتها بالمتنفذين الكبار جعله يكشف ناحية في ميدان الجريمة بعمق أكثر وواقعية أكثر، وإن هو استخدم واقعيته في «قضية مورو» بينما خياله في «موت محقق». والنتيجة من هذين الأسلوبين هي ستجعله يقدم أفضل أعماله في هذا الإطار: «يوم البومة»، «لكل ما يستحق»، «القرينة»، «تودو ـ مودو» وغيرها وأيضاً في أقاصيصه بعنوان «أعمام صقلية» وتتضمن: «ثمانية وأربعون»، «الاثمد»، «عمة أميركا»، و«موت ستالين».

ونـنقل مـا قـالـه سياسيا عـن كـتابه «قضية مورو» في معرض حديث له بعد تـرجمة الكـتاب إلى الفرنسية، قـال إن السـلطة واقـع فظيـع تحـول إلى خيالي، ثـم بالحـرف: «ويجـب أن يمـر هـذا الخيالي بـالأدب ليعود واقعاً، إن قضية مورو في رأيي نموذج مثالي».

وفي روائـع هـذا الـنوع يمكـن تسـمية «نظـرية الواحـد في المئة» وأيضـاً «لـيلة الكـلاب المرضـى الكـبيرة» و«جحيم الديكور» وكلها روايات نالت ما تستحق من الشهرة، ولا يمكـن تعداد هذه الروائع كما هي في «روزنامة الجريمة العام ١٩٨٠» التي أصدرها ميشال لوبران بطرك النوع في فرنسا.

والأروع في ما كتبه سياسيا على صلة بعالم بيراندللو، خاصة قصته «الوجوه فوق الأقنعة». هنا يتفجر خيال سياسيا تفجرات ذكية تزرع في القارئ قلقاً على غضب عميق ورغبة في العدالة، ويدرك ذلك عندما يقول في نصه «أسود على أسود» بأن الواقـع الأسـود يجب تضـخيمه حتى نستطيع أن نصل إلى «المشحات» البيض في اللوحة المرسومة والتي يكون اللون الأسود طغى عليها.

وسياسـيا انطلـق مـن عـالم بيراندللو و«وكـتب بالأسـود عـلى صفحة سـوداء» عـلى حـد تعبيره، ويعـني الصـفحة السـوداء: الواقـع الأسـود. إلا أنه أفسح دائماً لأشعة بيضاء أن تخترق هذه الظلمة.

ويعـترف بأنـه اخـتار أسـلوب الـبولار لأنـه شـاء أن يصـل بأفكـاره إلى أكـبر شـرحة مـن القـراء. ذلـك أن الإطـار البوليسـي إطـار مشـوق يشـد القـارئ كـما يسمح بلعبة المزج المطلوبة بين الواقع والخيال بأكثر قدر من الطبيعة.

وقبل امبرتو ايكو بزمن أدرك سياسيا القدرات الهائلة في «البولار» أو الرواية السوداء، ومـارس خلطـاً هـو الأول بين العجائبي والواقعي وإن لم يكن الهدف فقط إبهار القارئ وتسليته.

سياسيا عن نفسه

العـام ١٩٨٦ عقـدت صـحيفة «لومونـد» حديثـاً مطـولاً مـع سياسيا فيه الضـوء أكـثر عـلى عـالم الكـاتب. وكـان السـؤال الأول حول التحقيق - الروائي الذي نشره بعنوان «قضية مورو» وكان ضجة كبرى في الأوساط الثقافية العالمية.

• من قتل ألدو مورو (١٩٧٨) إلى اغتيال النقابي أزيو تارانتلي (١٩٨٥) ومن داخـــل اللجنة النيابية التي كلفت التحقيق في مقتل مورو، وكنت أنت أحد أعضائها، كيف تنظر إلى الإجرام السياسي الذي ينتشر أكثر في إيطاليا اليوم؟

ـ الحق أن الإجرام السياسي الذي ليس اليوم مختصاً بإيطاليا، يعود بي إلى زمن محاكم التفتيش، ولا أستطيع هنا أن أفصل عالم السلطة السياسية عن عالم المافيا. إن نظرة إلى وقائع في محاولة اغتيال موسوليني تفسر الكثير. وهذا يعني لي أن الاغتيال الذي تمارسه جماعة معارضة يشبه الاغتيال الذي تنظمه السلطة ولو بفارق شكلي. إن كتباً مثل «موت المحقق» أو «الضاربون بالخنجر» وغيرها مما سبق كتاب «قضية مورو» توضح أن هذه الحقيقة في التاريخ أبعد من زمن مقتل ألدو مورو.

• يقول ألبرتو مورافيا عن نفسه بأنه كاتب متمرد، فهل يمكن أن تقول أنت عن نفسك بأنك كاتب مقلق؟

ـ لا أستطيع أن أصف يوماً نفسي بأنني كاتب متمرد أو ثوري بل الأقرب إلى الحقيقة أنني كاتب محافظ، والمقصود بالمحافظ أنه الحفاظ على ما هو جيد في التاريخ الإنساني، والمحافظ هنا صفة استعملها كنقيض للرجعي، فالرجعي يريد أن يحافظ على ما هو رديء في التاريخ الإنساني، لذلك أسارع إلى القول بأني من المحافظين على مبادئ ثورة ١٧٨٩، وهذا ما يعيبني عليه البعض وكأن تلك المبادئ الخالدة انقضت حين يعرف الواعون أننا لا نفعل شيئاً في التاريخ المعاصر سوى محاولة الاقتراب منها، ونفشل.

• يبدو أنك تتأرجح بين عالم عصر الأنوار «الطاهر» وبين عالم الساندرو مانزوني «الخاطـــئ» فهـــل تحس بنفسك كما يقول ألبرتو سافينيو عن نفسه بأنه «ابن الذكاء والخطيئة»؟ وإذا كان رولان بارت يقول عن فولتير بأنه «كان آخر كاتب سعيد» فهل الزمن المعاصر يجعلك تشعر بأنه الذي يخلق ما تسميه أنت «المعرفة اليائسة»؟

ـ مهما كانت الظروف صعبة على الكاتب، ومهما كان متألماً ويائساً فإنني أجد الكتابة بأنها عمل فرح، وعندما أسمع كاتباً آخر يقول معاناته من الكتابة فإنني أصدقه إذا كان لا يعجبني، أما الذي يعجبني وأسمع منه هذا القول فإنني لا أصدقه.

وقيل بأن ماتيو ماريا بواردو مؤلف ملحمة «رولان العاشق» كان يدق بأقصى قواه أجراس سكانديانو (القلعة التي كان هو سيدها) كلما عثر على اسم جميل لواحدة من شخصيات ملحمته. وأنا إذا عثرت على الكلمة المناسبة أو الجملة المناسبة أشعر بي في عيد، هذا الشعور العظيم بالفرح أمر طبيعي للكاتب الحقيقي، إنه جزء من هارمونيا الخلق. وماذا نسمي هذا الشعور: إنه الفرح بالتأكيد.

أما «الطهارة» في عصر الأنوار، أو الخطيئة المسيحية عند مانزوني، فلا أراهما متناقضين، لهذا أقول عن مانزوني بأنه «عاش المسيحية وعرف كيف يجسدها في عمله بروح عصر الأنوار...».

• عندك أن التوازن المطلق جسده ديدرو «الذي عاش في عصره كما يعيش إنسان في جلده»، على تعبيرك، فكيف تبرر انفصالك أنت عن عصرك، برغم التزامك بالحزب الشيوعي أولاً ثم بالحزب الراديكالي، حتى لينطبق عليك قولك عن الكاردينال ريتز «بأنه عقل من القرن الثامن عشر عاش في القرن السابع عشر»؟

- أنا لا أبرر، وقد يكون هو الواقع، ولست أجد التعبير عن نفسي في هذا الصدد سوى كلمة لبيراندللو فيها عن حياته أنها «العيش غير المتطوع على الأرض».

• مع التزامك بحدة الخط الجذري الذي رسمه مفكرو عصر الأنوار في النقد، نجدك تلجأ وخاصة في كتابك «كلمات متقاطعة» إلى لعبة بالصدفة كما مالارمه، مع ابتعادك عن النقد الحديث. أهذا يعني أنك تدعو إلى نقد جزئي انفعالي سياسي على طريقة بودلير؟

- هذا صحيح، لا أحب النقد الذي يكتبه النقاد فقط، بل أحب النقد الذي يكتبه الكتاب، أي النقد الذاتي المنفعل المعدي.

• ألا تعتقد أن مقالاتك النقدية تبرز شبح السيد سياسيا؟

- بالطبع، مهما كتب الكاتب فإنه يرسم في شكل ما سيرته الذاتية.

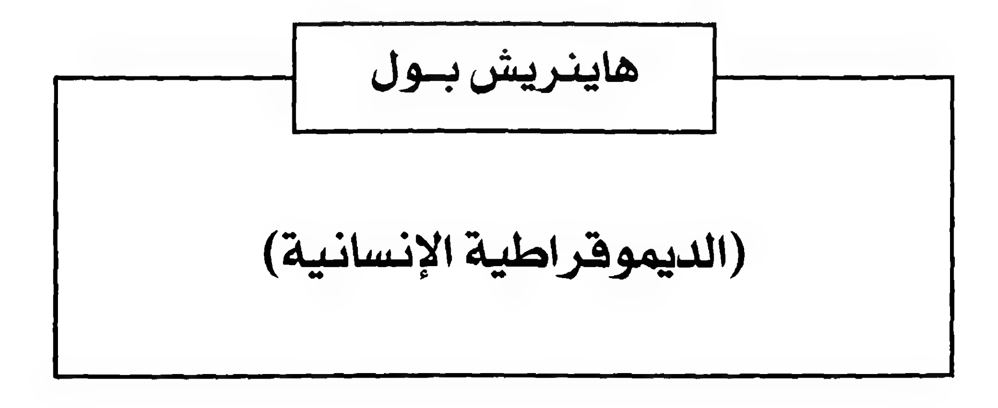
• يقال إنك تكتب لنفسك يوميات سرية فهل ستنشرها يوماً؟

- باستثناء الكتاب الذي حاولت فيه سيرتي الذاتية بأسلوب روائي، لا أرغب في مزيد من الحديث عن نفسي، ثم إن ما كتبته يساعد على التاريخ.

أما عن يومياتي، فيحدث حقاً أنني أسارع إلى بعض الأفكار أو الآراء في بعض الأشخاص دون أي غرض، لا نشرها ولا الاحتفاظ بها، لأنني كلما كنت أعثر على مثل هذه الملاحظات المكتوبة أمزقها فوراً. أما لماذا أكتبها، فربما لمجرد التنفيس عن غضب أو قلق.

• في «كلمات متقاطعة» نجد شخصية «سيغفريد دو جيرودو» تتكرر غير مرة، ثم نرى سيغفريد عندما يخير في الإقامة بين بلدين: بلد الأصل وبلد الهجرة يختار بلده الأصلي، وكذلك نرى بيراندللو عندك في الكتاب نفسه «من أعماق بلبلته الوجودية، ومن حدود العدم، ينحني على التاريخ، في لحظة معينة من التاريخ المحلي لبلده ويختار أن يكون صقلياً». هل في مغامرة سيغفريد واختيار بيراندللو ما يعبر عنك؟

ـ نعم، صحيح إن قدري أن أكون صقلياً، لكنه أيضاً اختيار، برغم الصيت السيئ لصقلية في العالم إنها منشأ المافيا، الذي قد جعل البعض يظنني خطأ مازوشياً.


هاينريش بول
(الديموقراطية الإنسانية)

«الفن هو الشكل الوحيد،
به تتكشف الحرية في هذا العالم»
(هاينريش بول)

ما الذي تميز به حقاً الروائي الألماني هاينريش بول (جائزة نوبل)؟

تميز بأنه الكاتب الأبرز في الشطر الغربي من ألمانيا ما بعد الحرب الذي لم يمل إلى الغرب ضد الشرق بل وضع هدفين أساسيين له، يمكن اختصارهما بالحرية وتوحيد ألمانيا.

فهو بقدر ما انتقد خنق حرية التعبير في البلدان الشيوعية وقف ضد نشر صواريخ برشنغ الأميركية ضد المجموعة الشيوعية.

وبقدر ما كان قريباً من الحزب الديموقراطي المسيحي في بلده وقف ضد بعض مواقف الكنيسة الكاثوليكية.

وبقدر ما وقف ضد العنف والإرهاب الفردي وقف مطالباً بإلحاح لتأمين محاكمة عادلة للجماعات «الإرهابية».

وبقدر ما دافع عن الديموقراطية الغربية انتقد ما سماه ديموقراطية الكواليس التي تعيد إلى الذهن «الحيل الديموقراطية النازية». ويذهب إلى أنه لم ير من الدولة سوى بقايا معفنة للسلطة.

منذ توماس مان لا أديب دافع عن الديموقراطية الإنسانية أكثر منه، وليس مصادفة أن الأكاديمية الأسوجية الملكية لم تمنح غيره أديباً ألمانياً منذ توماس مان جائزة نوبل طوال ما يزيد على أربعين سنة. والجائزة كما يقول أوتو شيلي، أحد النواب الخضر في ألمانيا لم تكن فقط تتويجاً لأدبه بقدر ما كانت تتويجاً للجهد

الذي نذره هذا الرجل للديموقراطية الحقة ضد القوانين الافتئاتية للسلطات وضد المجتمع الاستهلاكي.

وبرغم دفاعه الملح عن حرية الرأي حمل حملة واسعة على الصحافة المشتراة وتجسدت في روايته «حماية تامة» التي جعل بطلها الصحافي «فريتز» ملتزم الشروط الأميركية في نهاية الحرب التي شارك هو في إضرامها، مقابل الحماية التامة له ولمساعدته. ولم يكن هذا الصحافي بوقاً للسياسة الأميركية فقط، بل كان يبرر كل ممارسات وكالة الاستخبارات الأميركية التي كان مرتهناً لها.

وهو لا يدين هذا الصحافي بقدر ما يدين النظام الذي يسمح بالظاهرة أو كما يقول الكاتب بيتر هاندكه، كان يشرح النظام كله عبر هذه الشريحة الصغيرة.

لقد كان الكاتب الألماني الأجرأ الذي رفض الاستسلام كما تمارسه الغالبية الألمانية تجاه بيروقراطية المؤسسات القائمة.

أما التزامه الفني فيحدده على هذا النحو:

«إن الفن لا يحدد بواقعة معينة أو في الحاضر وحسب، بل إنه الشكل الوحيد الذي عبره تتكشف الحرية في هذا العالم».

عن حياته الشخصية لم يكتب سوى القليل وبطريقة غير مباشرة في سيرة شبه ذاتية نشرت في ١٩٨١ في ألمانيا، عن حياته في المدرسة في إشراف النازيين، من ١٩٣٣ إلى ١٩٣٧، وفيها يحمل المعلمين مسؤولية دعم الفكرة النازية، لكنه يعرف كيف يربط هذه المسؤولية بما يسميه «العمى الهاندنبورغي» ـ نسبة إلى الرئيس هاندنبرغ الذي سلم السلطات بنية طيبة إلى هتلر وحزبه النازي، وكله ثقة بأنه يضع البلاد في أيد أمينة. وهنا فقرة من هذه السيرة حيث يصف أستاذه الذي هو نموذج فئة من المعلمين لتلك الفترة، لكن بدون تعصب.

«... كان ضابطاً في الحرب العالمية الأولى، وأبلى البلاء الحسن في الخنادق الأمامية حيث أصيب بجرح في رأسه. وكان يروي مغامراته تلك بكل آلامها. وكان كاثوليكياً «فوق البيعة» ورينانياً يحمل اسماً تسبقه كلمة «فون». وعندما قتل أحد قدامى تلاميذه في حرب التحرير الإسبانية، حيث ذهب يقاتل إلى جانب

الفرانكوفونيين، ولا نعرف أين سقطت طائرته ربما فوق «غرنيكا»، أقام المعلم حفلة تخليد لذكراه تخللها خطاب أعده وقطعه مراراً بالبكاء. وشعرت بانزعاج آنئذ، مع أنني كنت أعرف القتيل، فهو زميل أخي الأكبر في المدرسة، ومنعني هذا الشعور بالانزعاج من التأثر بما قيل في الحفلة. والآن فقط أستطيع أن أفهم هذا الشعور بالانزعاج الذي أصابني. إنه ناتج من رفضي المسبق للتربية التي غايتها تعليمنا كيف نحضر أنفسنا للموت وليس للحياة.

قد يسأل البعض: لكن أليس الموت في سبيل الوطن هو الأعظم؟ والجواب تعليقاً على انزعاجي في الاحتفال الذي أشرت إليه، إننا استنتجنا آنذاك فكرة أن المعلم كان يؤبن تلميذه، ويبدو أنه يأسف لكونه لم يمت هو نفسه في الحرب، كمن يرشح شعوراً بتمجيد الموت. وهي العقلية التي جعلت مجازر ستالينغراد وأوشويتز ممكنة في ما بعد.

كان هذا المعلم مثل كثيرين غيره من الألمان عمياناً على طريقة هاندنبرغ.

أعتقد أن موقف المعلم، وتالياً ذلك الموقف الغالب على الفئة التي كان يمثلها المعلم، يعود إلى تأثير أعلى، تأثير فوقي، ولست متأكداً كل التأكيد من هذا الافتراض، إلا أنني أميل إلى أن له حصة في تلك العقلية، وأعني تأييد انضمام كبار الكهنوتيين إلى الحزب النازي «لإنقاذ الأثاث» ـ وتبين أنه لم يكن شيء للإنقاذ ـ لكنني أعرف أن الكلام بعد المحنة سهل، وجل ما يمكن استخلاصه من أحاديثي في هذا الموضوع مع اصدقائي ومعارفي أن ذلك الموقف الذي ندينه اليوم لم يكن ليستحق صفة العار بقدر صفة الغباء. وعلى هذا لم نقطع الصلة بأولئك الذين ارتكبوا هذا الخطأ الفادح.

ذلك أننا برغم تحفظنا، لم نكن في حال أفضل من الذين ننتقدهم سوى أننا لم نخضع مثلهم لضغوطات من فوق. فنحن بدءاً من ١٩٣٧ سنرفع الراية التي تحمل «الصليب المعقوف».

كما أن أبي صانع التماثيل كان يصدع بالأوامر ويقوم بتلبية كل مطالب السلطات حتى ما عاد يعمل للكنائس والأديرة.

وعندما صارت الطلبات نادرة أوحوا إليه بأنه يجب أن يكون أحد أفراد عائلته في الأقل منتسباً إلى إحدى المؤسسات النازية فالتأم مجلس العائلة ووقعت القرعة على شقيقي آلوا. (ولم يغفر لنا ذلك طوال حياته) فانتسب إلى الحزب، وكان الأقل كفاية لهذه المزحة».

وهذه الأقصوصة التي أترجمها هنا عن مجموعة قصصية صدرت له بالفرنسية بعنوان «قدر فنجان لا مسكة له» ليست نموذجاً من أسلوب بول في الكتابة فقط، بل إشارة رمزية إلى حياة شقيقه في الحزب النازي، وهي بعنوان «المضحاك»:

«المضحاك»

«كلما سئلت عن وظيفتي ارتبكت وأصبت بالحرج: أحمرّ وأتلعثم مع أنني شديد الثقة بنفسي كما هو ظاهر الحال. لذا أحسد مثلاً الذي يجيب عن مثل هذا السؤال بقوله «أنا بنّاء»، أحسد الحلاقين والمحاسبين والكتاب على سهولة تقديمهم لأنفسهم. أما أنا فأثير الاستهجان إذا قلت إن مهنتي هي الضحك.

ومثل هذا الجواب يستدعي أسئلة محرجة أيضاً: وهل تعيش من مهنتك؟ فيكون جوابي «نعم».

والحق أنني أعيش فعلاً من الضحك، وأكسب جيداً. ربما لأن الضحك مطلوب، بحسب المصطلح التجاري، وأنا مضحاك متميز، لا يفوقني أحد في هذا المجال، ولا أحد متمكن مثلي من أسرار هذا الفن، كنت أحاول التخلص من بعض التفسيرات المحرجة بالقيام بحركات تمثيل، لكن هذه الموهبة كانت ضعيفة لدي، سواء شفاهياً أو إيمائياً. وأنا صريح وصريح جداً، والصراحة تدعوني إلى الاعتراف بأنني مضحاك.

لست مهرجاً، ولا ممثلاً، ولا أرفّه عن الناس، إنني أجسد السرور، أضحك كما يضحك امبراطور روماني، كما أن ضحكة القرن السابع عشر أليفة لدي ألفة ضحكة التاسع عشر. وأقدر، إذا لزم، أن أجسد كل العصور في ضحكتي، كل الطبقات الاجتماعية وكل الأعمار الإنسانية، لقد تعلمت أن أفعل هذا ببساطة

مـن يجمـع الأحذيـة بعضـها إلى بعـض. إن ضـحـكة أميركـا تغلغـل في صـدري، وضحكة أفريقيا، الضحكة البيضاء والحمراء والصفراء - وأنا أحدد لضحكتي حجمها على حسب متطلبات المشهد.

وإذ صرت مطلوباً، صـرت أضحك على أسطوانات، أضحك على اشـرطة مسجلة. وجميع مخرجي البرامج الإذاعية ممتنون لي، اضحك باتزان، أو أضحك بجهامة، أو بعصبية. اسوق ضحكتي كسائق قطار جيد، أو كبائع في قسم الأغذية: ضحكة صباحية، ضحكة ظهرية، ضحكة مسائية أو ضحكة فجرية، دونما اعتبار للوقت أو المكان الذي يجب أن أضحك فيه. واختصاراً أقوم بمهمتي على أكمل وجه.

وصدقوني إنها مهنة شاقة خاصة عندما أقوم بمهمة الضحكة المعدية، وهي بالتأكيد اختصاصي. ويجب أن أذكر هنا أن الممثلين الثانويين لا يستغنون عني لتغطية التنقلات الضعيفة في برامج الترفيه بضحكتي المجلجلة. لذا تراني كل مساء في المسارح الترفيهية للمساعدة، وليست هي بالمهمة السهلة فالتوقيت يجب أن يكون مضبوطاً بدقة ليس قبل اللحظة المناسبة أو بعدها. وإذ ذاك تهب الصالة كلها معي ضحكة واحدة، وتمر اللحظة الضعيفة في المشهد على خير.

وإذاك أكون استنفدت كل طاقتي على الضحك فأسبق المتفرجين إلى الخروج فأتناول معطفي من البواب مستعجلاً إلى بيتي حيث تكون في انتظاري عادة برقية لعمل من هذا النوع «نحتاج إلى ضحكتك. التسجيل غداً الثلاثاء».

وبعد ساعات أكون في القطار نحو الموعد.

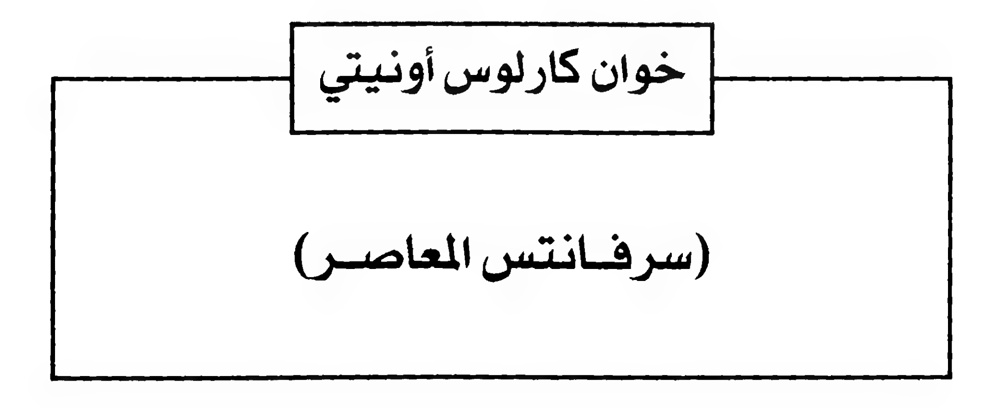
ومن السهل أن يعرف القارئ أنني أفقد الرغبة في الضحك بعد العمل، كما حال المزارع الذي يريد أن ينسى بقراته، أو البناء الذي يتناسى مطرقته، والنجار الذي كثيراً يترك أبوابه مخلعة فلا يصلحها، أو بائع الحلوى الذي يهرع إلى البيت ليتناول «المخللات»، ومصارعو الثيران الذين يهوون تربية الحمام أو الملاكمون الذين يرتجفون هلعاً عندما يرون الدم ينزف من أنوف أولادهم. وإني أفهم هذا جيداً أنا الذي اتخذ مظهر العابس المتشائم.

في سنوات زواجي الأول كانت زوجتي تؤنبني عادة: «لكن لماذا لا تضحك، اضحك قليلاً»، ويكون طلبها عادة في الإجازة القصيرة بين عملين، ما يجعل رغبتي

في الضحك عسيرة، فلا ألبي طلبها. وأغدو سعيداً عندما أكون متجهماً فترتاح عضلات وجهي وكثيراً ما تتشنج من الجهد الذي أبذله، وكذلك أوتار نفسي حين تعرضت لتجربة مريرة. في تلك الأوقات تصبح الضحكة، حتى ضحكة الآخرين تثير عصبيتي لأنها تذكرني بمهنتي. هكذا انسجمت زوجتي مع ظروفي في فصرنا عندما نكون بعضنا مع البعض، نلتزم صمتاً مريحاً تقطعه بين آن وآخر ابتسامة هادئة منها لا أجد مخرجاً من الاستجابة لها بابتسامة مماثلة. كما نتبادل الحديث هادئاً منخفضاً للتعويض عن أجواء المسارح الترفيهية الشديدة الضجيج واستوديوات التسجيل التي صرت أكرهها.

والذين لا يعرفونني يأخذون عني الانطباع أنني شخص عابس وربما أنا كذلك. فأنا بيني وبين نفسي في حياة هادئة حتى أتساءل هل ضحكت مرة لنفسي. والأرجح أنني لم أفعل، ويشهد أخوتي وأخواتي أنني كنت صغيراً شديد الجدية.

وعلى هذا أكون، أنا المضحاك، لا أعرف ضحكتي الحقيقية».



خوان كارلوس أونيتي

(سرفانتس المعاصر)

في السابعة والسبعين ترك خوان كارلوس أونيتي، أحد كبار كتاب أميركا اللاتينية بلاده الأوروغواي ليستقر في مدريد، وقد تعب من الحكم العسكري هناك.

وكانت مدريد منحته جائزة «سرفانتس»، أكبر جائزة أدبية في اللغة الإسبانية. وفي ١٩٨٥ اعترفت به عاصمة بلاده مونتيفيديو كاتباً كبيراً ومنحته، منذ أول نشاط في الحكم المدني الذي استعاد البلاد، الجائزة الوطنية الأدبية الكبرى للأوروغواي. كما إيطاليا في ١٩٧٥ منحته جائزة أفضل كتاب أجنبي لروايته «الاستيراللو».

من مؤلفاته وغالبيتها منقولة إلى الفرنسية والانكليزية: **«الحياة قصيرة» ١٩٥٠، «أعماق حلم» ١٩٥١، «الوداع» ١٩٥٣، «إلى قبر لا اسم له» ١٩٥٩، «تحولات الشقاء» ١٩٦٠، «الورشة» ١٩٦١، «البئر ١٩٨٥»**.

كارلوس أونيتي الذي برغم أنه ينتمي إلى الجيل السابق (مواليد ١٩٠٩) لم يعرف الشهرة إلا بعد الستينات ولم يتوج بجائزة سرفانتس (نوبل اللغة الإسبانية) إلا في آخر عمره.

تتميز روايات أونيتي بمكان وحيد وبطل واحد متكرر، والبطل للمؤلف نموذج مسحوق يعيش في القاع بعيداً عن الحماسة للقدر الفردي، فكيف الجماعي. أما المكان فاختاره مدينة «سانتا ماريا» الإطار الدائم لكل رواياته. وهي مدينة بسيطة لا قلب لها، أي لا ساحة مركزية، وكأنها مجموعة ضواح طرقاتها تتجه نحو السهول المحيطة وتضيع هناك. وعلى شاكلة المدينة تبدو شخصيات أونيتي الروائية كأنها «ضواحية الحياة» ـ نسبة إلى ضاحية المدينة.

وبرغم انحطاط أبطاله إنسانياً، فإنما يجمعهم البحث عن البراءة الضائعة، وعن هاجس الحلم الذي ما إن يتحقق حتى يؤدي إلى الكارثة وإلى موت الحالم. وقلقهم يمت بصلة إلى قلق شخصيات العبث.

لكن الأساسي لدى أونتي موضوع الحب، أنه الحب الذي ينتهي إلى الحقد والخيانة والانتقام. وكأن الراوي لا يرغب في أي تعاطف مع قارئه تجاه هذه الشخصيات التي تلفها صداقة مظلمة مفتوحة على هوة سوداء.

وفي مدريد حيث استقرّ أخيراً، قرر أونيتي في نهاية حياته الأدبية أن يشعل النار في مدينة «سانتا ماريا». وبالفعل، بطل روايته الأخيرة يشعل حريقة كبيرة تأكل المدينة كلها وكأن أونيتي يريد أن يضع كلمة الختام.

وخوان كارلوس أونيتي ليس من معاصري ماركيز بل أقرب إلى جيل استورياس إلا أنه كان «مخضرماً» مثالياً بين الجيلين، وروايته «الورشة» في ١٩٦١، رائعته التي تجمع التراث والحداثة في أسلوب شخصي مبتكر يجعله بين كبار المبدعين في ميدان الرواية الإسبانية الأميركية، برغم قلة إنتاجه، وسببها كما يقول، شغفه بالحياة أكثر من الشغف بالأدب.

ومن آخر أحاديثه هذه المقتطفات:

● **كيف بدأت؟**

- أبي كان موظفاً في الجمارك ولا أحد في عائلتي له علاقة بالأدب. تركت المدرسة باكراً واضطررت إلى العمل: ساعياً، قاطع تذاكر، بائعاً، ولم أتوقف عن المطالعة. روايتي الأولى «زمن الارتباك» كتبتها في الثانية والعشرين، عشت بين بوينس أيرس ومونتيفيديو حياة مثل الرقص المتناوب بين هاتين المدينتين.

● **قيل بأن الأوروغواي هي سويسرا أميركا اللاتينية؟**

- كانت هكذا في الماضي، أما الآن فلم يبق من تلك السويسرا اللاتينية شيء.

● **ألا تزال اسطورة مدينة «سانتا ــ ماريا» شاغلك الأدبي؟**

- ابتكرتها أولاً في روايتي «الحياة القصيرة» في ١٩٥٩، إنها أرض خيالية اخترعتها وأنا في بوينس أيرس، ربما هرباً من ديكتاتورية بيرون الديموقراطية. ثم

كان علي أن أهرب من الأرجنتين كلها. والبعض رأى فيها مدينة مونتيفيديو بالذات. وابني جورج رسم لها خريطة استناداً إلى وصفي لها في الكتاب، ولسوء الحظ ضاعت هذه الخريطة، وتلك حالي كلما اضطررت إلى الانتقال من مكان إلى آخر، وقد رسم ابني هذه الخريطة لمدينة وكأنها حقيقية. والحق أن عديدين من قرائي يظنونها حتى الآن مدينة حقيقية ويفتشون عنها في خريطة الشاطئ اللاتيني. وهي إطار قصتي الحالية التي أكتبها تكريماً لامرأة لم ألتق بها وكانت انتحرت في ظروف غريبة حقاً. أما العنوان سرقته من الكاتب الإسباني باكو أومبرال. إنها استحضار للذكريات. ويكفي القول «ثم بعد» حتى تتداعى قصص كثيرة ولا يبقى سوى تبرير الأمر. ومدينة «سانتا ـ ماريا» أيضاً يمكن أن تكون كما في الروايات السابقة بطلة قصتي.

● **إذن الأحداث تدور في «سانتا ــ ماريا»؟**

ـ بالطبع.

● **كيف اخترعت هذه المدينة؟**

ـ الحق يجب أن تظل المدن الخيالية هدية سحرية لا يجب الكشف عن دوافع اختراعها. وإذ لا بد من الجواب، فالفضل لبطلي «جان ـ ماريا بروزن» في روايتي «الحياة قصيرة» فهو شخص لا يتعاطى الكحول ولا التدخين ولا النساء أيضاً، ولذا يتعاطى الضجر، وهذا الضجر قاده إلى وضع سيناريو لفيلم سينمائي لم يتحقق بالطبع، لكنه كان اخترع المدينة الصغيرة التي تقع بين النهر وبين تجمع للعمال السويسريين، والغريب أن نظرة البطل هذه إلى مدينته تتكرر في غير رواية كما المدينة تعود في غير رواية. إنني لا أخاف من استدعاء أبطال قصصي الأولى للمشاركة في قصصي الأخيرة.

ففي رواية «الورشة» كنت قتلت بطلي «لارسن». لكنه انبعث حياً في روايتي الأخيرة. وكأنه عائد من القبر، لا يزال يحمل رائحة الأرض الرطبة والدافئة. ولأنه صديق وفي، ما إن ناديته حتى لباني وجاءني لمساعدتي. حين أن رهبان «سانتا ـ ماريا» لم يعيشوا سوى مرة واحدة، باستثناء الأب «برنر». ولا أدري هل كان ربه يرضى عن قيامته على يدي.

أعتقد أنني لا أخلاقي. أنا لا أحترم كثيراً التقاليد، كما لست مغروراً، إنني أعترف بأنني أختلق ما لا يكون مبرراً للاختلاق. وقد أتمادى في كل موضوع. ولم يكن غريباً أن تسجنني الطغمة العسكرية التي حكمت الأوروغواي، بتهمة أن بعض رواياتي إباحية تفسد النشء. إنني أسمي عملي الروائي اختراعاً ولا أستخدم كلمة «إبداع» الكثيرة الاستعمال وأعتقد أنها تستعمل كثيراً بمبالغة في غير محلها، ولست أحب المبدعين هؤلاء كما لا أحب الأدباء، رجال القلم.

إن بطلي «لارسن» أعتبره زميلاً لي، وهو حين طرد من «سانتا ـ ماريا» يعود ليموت فيها دون أن أمنحه فرصة ثانية، وكانت كلماته الأخيرة في الرواية تعبيراً حقيقياً عن الشقاء، فيقول «إن الشقاء لا يأتي، إنه موجود». والحق أنني لا أستطيع الكتابة ما لم أشعر بعطف على شخصياتي، وأنا في الحقيقة تعرفت في الحياة إلى أكثر من «قواد» أو مشروع «قواد» يشبه «لارسن». وقد جمعتهم كلهم في شخصية واحدة، إن «لارسن» هو قواد في حالة الانحطاط فلم تكن ظروفه تسمح له إلا بالتعاطي مع عاهرات متقدمات في السن، مترهلات بدينات أو عجفاوات. وفي شيخوخته ما كان يستطيع أن يتعامل مع أميراتهن، وأنا أحبه لأنه رجل أخلاقي، وكم سررت عندما بلغني أن شخصاً بهذا الاسم في هذه المهنة يعيش في بوينس أيرس، مثل بطلي في «خيبات مستمرة». وإنني في صدد مراسلته اليوم وإهدائه سيرة زميله «لارسن» لأعرف رأيه، الحق أنني أهتم بالشخص أكثر من المشاعر أو بالآلة الموسيقية أكثر من اهتمامي بالموسيقى.

● **ما علاقتك بتيار «الرواية الجديدة» في فرنسا؟**

ـ لا شيء. التقيت ذات يوم ببطرك هذه الرواية، اسمه ألان روب ـ غرييه، كما استمعت إلى محاضراته وأيضاً إلى محاضرة لزميلته، مرغريت دوراس، وأيضاً إلى ناتالي ساروت، تقول إن الرواية الجديدة قد تركزت وأنها قضت نهائياً على بلزاك. لست أتعاطف كثيراً مع هدف كهذا.

وأعتقد أنها ليست إلا روايات بوليسية بعضها أيضاً رديء وبعضها مملّ، وأعتقد أن في كل عمل أدبي معاصر شيئاً من الرواية الجديدة، دون أن يكون لذلك علاقة بالسيد روب ـ غرييه. بل هي مقاطع عفوية مرتجلة دون أي تنظير. أعتقد أن السيد روب ـ غرييه يبالغ بعض الشيء. اقرأ له مثلاً: «حقل ثلاثة أبعاد

يظهر ويكبر...» صمت، يدهشني كثرة المدارس الأدبية في فرنسا تتعاقب كالموضة، أنام على البنيوية وأستفيق لأرى نظرية الفلاسفة الجدد. وهذا لا يعني أنني أقبل بالتراث الأميركي اللاتيني الذي يؤطر عدداً كبيراً من الروايات عندنا عن الفولكلور. يجب أن يكون أساسياً في تقدم كالرواية أن يضيع المؤلف في روايته، وأنا لا أفكر حين أكتب. إنني أبصر وأحياناً أبصر ما أكتب فأكون سعيداً. ثمة لحظات جذب، ولكل كاتب مثلها، لكن يجب أن تكتب لترى شخصياتك وأحياناً تندمج هذه الرواية في الواقع. قد يعود ذلك إلى تأثير العمر، حيث تختلط الأشياء بعضها ببعض.

• ألا تفتقد وطنك؟

ـ لست أشعر بالحنين التقليدي. قد أكون أفتقد الوقائع التي قد تصادفني في الشارع في أية لحظة، لكنني لا أعطي ذلك أهمية كبرى. أفتقد أحياناً بعض الأصدقاء، خاصة بعض الصديقات. قد أكون أضعت وقتاً كثيراً في العلاقات الغرامية. ولا أعتقد أنه وقت ضائع إذ ماذا الحياة بلا حب؟ يلومني البعض على هذا الوقت الذي أضعته لأنني أضعت روايات كان يجب أن أكتبها. لكن قل لي أيهما أهم: الحياة أم الأدب؟

• اشتغلت كصحافي فترة طويلة؟

ـ هذا صحيح، خاصة أثناء الحرب العالمية الأخيرة، وكان ذلك يريحني لأنني كنت أشعر بكوني في وسط الأحداث التي تخض العالم. وكنت في مطلع الحرب سكرتير تحرير لمجلة أسبوعية أنشئت في ١٩٣٩ في مونتيفيديو وكانت تقرأ في أميركا اللاتينية كلها. ربما لأن صاحبها كارلوس كيفانو كان عنيفاً ضد الولايات المتحدة.

• في قصة لك بعنوان «أعماق الحلم» تقول: «كما لو أن ذلك من الأشياء التي نتلقاها في طفولتنا فلا ننساها. ثم الكلمات بعد ذلك لتشعرنا بالعجز عن التعبير عنها» ألا تجد في هذه الجملة مفتاحاً لفهم شخصياتك كلها؟

ـ أعتقد أن الكلمات لو كانت كافية حقاً، لحلت الكتب كل المشاكل في الحياة. لكنني أعتقد أن الكلمات هي دائماً أقل قدرة على التعبير عن الحياة،

من هنا هذا القدر الشخصي المختلف بين كائن وآخر، ومن هنا سوء التفاهم الأبدي في العالم بين الناس، يحدث أن شخصين متحابين جداً لا يستطيعان الوصول إلى تفاهم، فكيف، وهما بلا حب؟

• كيف ترى إلى كتبك الآن في السابعة والسبعين؟

ـ لا أستطيع أن أعيد قراءة كتبي، حتى روايتي المفضلة «الوداع». كلما حاولت ذلك، توقفت بعد صفحة واحدة قائلاً في نفسي: «لماذا لم أعمل أكثر». إنني أشعر بالحزن على كسلي، ثم أستعيد بعض الثقة بقولي لنفسي أيضاً: «إنني لن أكتب أفضل من هذه الرواية لو كان علي الاستمرار بالكتابة». وفي الإجمال أعتقد أن الكاتب ليس عليه أن يستعيد قراءة كتبه، لا يفيد هذا سوى الغصة. البعض يعتقد أن من الأفضل مراجعة الكتاب وتنقيحه. لا أعرف هذا. حتى إني لا أقرأ المسودة قبل طبعها، شاهدت مرة معرضاً لمخطوطات بلزاك وبروست، وكيفية تنقيحهما مسوداتهما، في مونتيفيديو. فلم يكن بروست يغير أية كلمة، لكن عندما يتدخل ليزيد في مكان ما فإنه لا يتوقف بل يزيد بضع صفحات بين كلمة وأخرى. حين بلزاك كان يكتفي بتبديل بعض الكلمات، وبورخيس كان يقول إن على الكاتب أن يعيد قراءة مخطوطته ثماني مرات، لكن أناتول فرانس كان يكتفي بسبع. والحق أنني أحب هذا العجوز فرانس.

• شخصياتك غالباً من الخارجين على المجتمع: شذاذ آفاق، مجانين، سكارى، متبطلون، لكنهم جميعاً يتميزون بأنهم حالمون؟

ـ ربما لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش دون الحلم، خاصة «الأحلام المستحيلة». إنه يستمر بسبب رعايته لها، مثلاً إن «لارسن» هو فنان أكثر منه «قواداً». لقد كان يحلم «بسوق عمومي» مثالي يستحيل تحقيقه.

• لماذا أنت مقلّ؟

ـ ربما لأنني أفضل أن أعيش حياة كتبي على أن أكتبها، لو كنت عاجزاً لربما كنت كتبت عشرين رواية زيادة عما كتبت، لأنني آنذاك أعيش فيها ما لا أستطيع أن أعيشه في الحياة، لكن أحمد الله أنني فضلت الحياة وساعدتني الظروف على ذلك، وأقصد بالحياة: الحب.

● دائماً كان الحب في رواياتك إخفاقاً؟

ـ نعم، وهذا طبيعي فليس من حب حقيقي ينجح. كل شيء سينكسر.

● حدثنا عن روايتك الأولى؟

ـ كنت لا أزال في بوينس أيرس وكانت المدينة تمنع بيع التبغ يومي السبت والأحد. فكان ذلك يجبر المدخنين على تكديس مؤونتهم منذ مساء الجمعة. وحدث أنني نسيت الادخار ذات سبت وشرعت في كتابة قصتي الأولى وأنجزتها خلال يومين وأنا في أسوأ حالاتي كمدمن تدخين يجد نفسه فجأة محروماً. وحين أعدت كتابتها في مونتيفيديو قبل النشر، لم يتشجع الناشر على طبع أكثر من خمس مئة نسخة من الطبعة الأولى، وكان على حق إذ إنها استقبلت بقساوة وسخرية واعتبرها البعض «كتابة تحشيشية». لكنني لم أجد بطلي «لوكارنو» هكذا، كان شاعراً في أعماقه، وغير قادر على التعبير شعراً وعوضاً عن القصائد كان يخترع الأحلام ويستسلم لها. كان يبدو قبل النوم آلة أحلام، ولم يكن ليختلف عن كثيرين مثله يستسلمون ساعة ما قبل النوم لهذه الصناعة الفريدة. إنما دفاعه ضد قساوة الحياة. ولم يكن يملك سوى التبغ، وكنت ساعة ابتكار شخصيته محروماً من هذه المتعة، ربما هذا جعل الانعكاس عليه قاسياً وربما لهذا ازداد حزن «لوكارنو» وشقاؤه.

● هل تأثرت بالوجودية؟

ـ عندما بدأت الكتابة لم أكن بعد قرأت «الغثيان» لسارتر أو «الغريب» لكامو، ومن سوء الحظ أنني لم أقرأهما آنئذ، ربما كانا أفاداني في البداية. لكن نقاط التقاء كثيرة وجدتها مع الوجوديين في ما بعد. وفي الريو دو لا بلاتا كانوا آنذاك على اطلاع تام على ما ينشر في فرنسا من جديد.

● بمن تأثرت من كتاب بلدك؟

ـ في البدء كان كاتبان أنهيا زمن الواقعية المرمدة وهما ادواردو ماليا وروبرتو أرلت صاحب «المجانين السبعة» و«الأسهم النارية»، وهو صحافي شبه أمي كان أجرأ في فهم الواقع من زاويته المشعة شعراً. كان أول من أدخل الشارع إلى

الرواية بكل أبعاده الحلوة، واضعاً هكذا جنباً إلى جنب كل فتات الأحاديث العابرة، وأعتقد أنه كان أعمق من فهم المدينة في أدبنا كله.

• كيف تلخص حياة المدينة لك آنذاك؟

ـ عشية الحرب العالمية الثانية كان ينمو في هذا البلد الأهم في أميركا اللاتينية، أميركا الشابة، نموذج اللامبالاة الأخلاقية، الإنسان الذي فقد إيمانه وما عاد يكترث حتى لقدره الشخصي.

كنت أكتب بمتعة. أكتب بيد وبالأخرى أخربش رسومات معبرة، ولم أكن أتقصد الرواية بقدر ما كنت أبتكر المشاريع الأدبية.

• ما رأيك في حركة «البوم» في الستينات في ميدان الرواية الأميركية اللاتينية؟

ـ إنها خرافة، والصحيح كما قيل إنها اختراع بعض الناشرين عندنا، والمقصود باللفظة معنى القنبلة، كما في الاصطلاح الأميركي الشمالي. لكن كان لهذه الحركة أو هذه الموجة، أو هذه التقليعة، حسنة أكيدة أنها أطلقت، مع بعض الذين لا أهمية لهم من الروائيين، بعض المواهب الجيدة التي ستعيش طويلاً وبينها من الكتاب من هم أهم من كثيرين من الروائيين هنا (يقصد الإسبان). لذا كانت الغضبة الإسبانية عليها شديدة، وإجمالاً ينعتنا الإسبان بـ«الساكادا»، لفظة فيها من التحقير أكثر مما فيها من الدلالة، ونحن بدورنا ننعتهم بالغاليسيين أينما كانوا ولست أرى في هذا النعت أي معنى تحقيري سوى أن غالبية أصحاب الخمارات عندنا في مونتيفيديو من الإسبان الذين ينتمون إلى غاليسيا.

• وماذا عن معاصريك من الكتاب؟

ـ هناك أعمال مهمة لكتاب آخرين سبقوني أو جايلوني راحت تبرز كتيار جديد في الرواية الأميركية ـ اللاتينية ومنها: «فوسيون» لخورخي لويس بورخيس (١٩٤٤)، «السيد الرئيس» لميغيل انخل استورياس (١٩٤٦)، «ملكة العالم الشرقي» لأليخيو كاربونتييه (١٩٤٩) و«الحياة قصيرة» لي (١٩٥٠) ثم «بدرو بورامو» لخوان رولفو (١٩٥٥).

• هل صحيح أنك أعطيت الشكل كل أهميته وحجمه؟

ـ كنت أشعر بضرورة حدث حاسم يمنح سنوات الموت السابقة معنى جديداً.

● في رواياتك تهتم كثيراً بالمراهقات؟

ـ الحق أن للمراهقات جاذبية كبرى لي، من نوع «لوليتا»، وما أعرفه عن نابوكوف الذي كتب «لوليتا» أنه لا يعرف شيئاً عن «اللوليتية». ذلك أنك إذا كنت تمارس «اللوليتية»، فلا يمكنك الحب معها، «اللوليتية» هي الوقوف عند هذا الحد من الشعور الغريب، وهو جميل.

● أهذا شهرتك الإباحية التي استعدت عليك السلطات؟

ـ للمناسبة سأروي لك هذه الحادثة. كنت في زيارة لجامعة بركلي في سان فرنسيسكو ومعي فارغاس لوزا ومارتينيز مورينو. وهناك قال لي رئيس قسم الآداب في الجامعة، حين أخذني جانباً، بأن إحدى رواياتي، وكانت في برنامج المطالعة للصفوف المتوسطة للبنات، قد سببت له إشكالاً، إذ جاءته طالبة في السادسة عشرة تطلب إليه باسمها وباسم رفيقاتها في الصف أن يسحب روايتي من البرنامج الدراسي، وعندما استوضحها السبب، قالت: «إن أونتي يدمرنا، إنه يبكينا، إنه يحزننا». ما جعل المسؤول يرفع الكتاب إلى مستوى الطالبات ما فوق السادسة عشرة، ورويت لك هذه الحادثة لأنني لا أتقصد التعاطف مع المراهقات أو تعاطفهن معي، ذلك عفوي. وسبق أن قلت لك إني لا أكتب إلا وأنا فرحان. وإنني أكتب وأنا في فراشي، رغم أنني أؤكد أنني لست إباحياً، وليس لأي من كتاباتي أي مغزى يصب في هذا الهدف. لكن كما يقول زميلنا العجوز بيو بوروجا «هكذا هي الحياة».

● بعض رواياتك قصير وبعضها طويل، فهل تفضل القصة الطويلة؟

ـ إنه سؤال يستدعي دائماً نقاشاً عبثياً، كالذي جرى مرة في كوبا، وكنت آنذاك عضواً في اللجنة الحاكمة لمباراة في الرواية القصيرة... فالأميركيون الشماليون يفضلون تسمية الرواية القصيرة قصة طويلة، حين الجنوبيون عكس ذلك. والحق أن ثمة شروطاً تحدد الرواية كما تحدد القصة، فالقصة، وإن طويلة هي قصة إذا لها شروط القصة، والرواية وإن قصيرة، هي رواية إذا لها شروط الرواية، ولا مجال هنا لبحث هذه الشروط فهي معروفة، لكن أقول لك كمثال إن رواية «موت في البندقية» لتوماس مان قليلة الصفحات ومع ذلك رواية تامة الشروط،

وكذلك «الزوج الخالد» لدوستويفسكي. وأحد النقاد الإسبان في القرن الماضي حدد صفحات الرواية بأنها لا يجب أن تقل عن ثلاث مئة. ولا أحب أن أنتقد الإسبان، لأنني أحبهم وهم يحبونني وأنا في ضيافتهم، بل إنهم كرموني بأكبر جائزة أدبية اسبانية، ما أثار حسد بعض زملائي الإسبان.

● وما خلاصة رأيك في الحياة؟

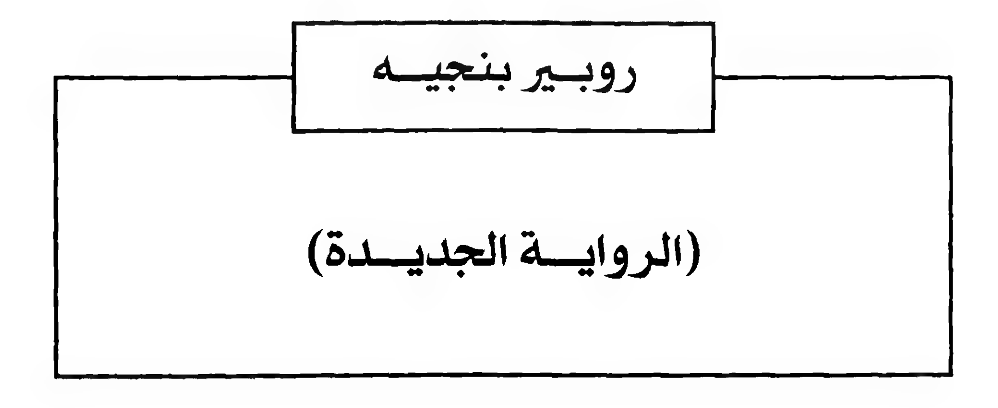
- إنها غلطة كبرى كافية لأن تجعلنا ندفع الثمن غالياً.

إنني متطير بطبيعتي، وقناعاتي كبيرة أن كل شيء باطل. وماذا يقول سيوران الذي أحبه، غير ذلك؟ إن أسلوبه جميل هذا أكيد، وهو غزير الإنتاج لكن أي معنى لكل كتبه خارج هذا القول: «باطل الأباطيل، الكل باطل وقبض الريح».

أعجبت في هذا الصدد بكتاب سيمون دو بوفوار «حفلة الوداع» وأراه، بعكس ما قالته إحدى مواطناتها، كتاباً عظيماً، إنه كتاب الحياة التي عقدت معها الكاتبة عهداً قوياً، هل غريب أن تكون الحكمة النهائية ها هنا ما دمنا سنموت. (ويلتفت إلى تمثال نصفي لبوذا فيشير إليه قائلاً): هوذا صديقي، صديقي الحميم.

● كيف تعيش هنا؟

- كيف أعيش؟ لا أعرف بل أعرف أنني اخترت المكان الذي سأموت فيه.


روبير بنجيه
(الرواية الجديدة)

«إن كل حوار، مهما كان سيئاً،
يضيء الفكر قليلاً»

(روبير بنجيه)

روبير بنجيه أحد نجوم حلقة «الرواية الجديدة» في فرنسا، مع الان روب ـ غرييه، وكلود سيمون (جائزة نوبل) وناتالي ساروت وغيرهم. ورغم ضخامة نتاجه هو قليل الكلام. انفتح كلياً لمحاوره في «المجلة الأدبية» الفرنسية مع صدور مجموعة مسرحياته الإذاعية بعنوان «وصية غريبة».

وتيار «الرواية الجديدة» الذي نشأ في فرنسا في الخمسينات أثر في المسرى الروائي العالمي كله.

وإذا كنا عرفنا في العربية بعض أعلام هذه الموجة، فإن بنجيه ظل بعيداً، سواء بأثره أم بالحديث عنه، وهنا تلخيص لهذا الحوار الشامل لصاحب «السيد حلم» الذي قدم منذ الخمسينات كثيراً في القصة والرواية والمسرحية. ومن أعماله الروائية:

«ما هو» ١٩٥٢، «الثعلب والبوصلة» ١٩٥٣/ «غرال فليبوست» ١٩٥٦، «باغا» ١٩٥٨، «الولد» ١٩٥٩، «عقب في ملف» ١٩٦٠، «التحقيق» ١٩٦٢، «رقصة الباساكاي» ١٩٦٩، «هذا الصوت» ٩٧٥، «اللاشرعي» ١٩٨٠، «السيد حلم» ١٩٨٢، «السرج» ١٩٨٤، «سكة» ١٩٨٥. ويبدأ حديثه عن نفسه بقوله:

«ـ في طفولتي كنت أهوى الرسم والموسيقى وفي المراهقة أضفت إليهما الشعر. لكن في المدرسة تابعت دروسي في الحقوق، في جنيف، إلى كمنجتي وقصائدي، ونلت شهادة الحقوق لكن ما العمل بعد ذلك، الوقوف في المحكمة، لم يكن يناسبني أبداً، هكذا عدت إلى باريس لألتحق بأكاديمية الفنون الجميلة

مدة ثلاث سنوات، ولدى أول معرض شخصي تبين لي أن الرسم لا يكفيني، ربما لأنني، وكنت لم أتوقف عن الكتابة، وجدتني في الكتابة أكثر استقلالية مما أنا في الرسم. ولم أستغرب أن انصرفت تماماً إلى الكتابة بعد الانتهاء من مجموعة قصصي الأولى التي جعلت لها عنواناً «بين فانتوان واغابا»، ونشرتها على نفقتي. كانت خطوة بين القصة والشعر. وتأثرت كثيراً بشاعرين كتبا في هذا الميدان المتأرجح بين الشعر والقصة هما ماكس جاكوب وهنري ميشو، قبل أن أتعرف إلى كتابات روسيل، لكن في الإمكان القول إنني التقيت بروسيل دون أن ألتقيه. ثمة تفتيشات في قصصي الأولى تبين لي في ما بعد أنها تدخل في أسلوبه.

هكذا تابعت الكتابة أو الأصح انصرفت إليها. والحق أنني لم أتوقف عن ممارستها منذ البداية.

● **ألا تستخدم الرسم كمادة لانطلاقتك الكتابية؟**

ـ أبداً، ليس إلا المخيلة هي المنطلق. وقد يحدث لي أحياناً أن أتوقف عن الكتابة لأرسم تخطيطاً سريعاً لرأس هذا أو ذاك من الشخصيات التي أكتب عنها، لمجرد التسلية، ذاك أنني لا أراها بدقة أثناء الكتابة أسمع صوتها ولا أراها. والذي يجعلني قادراً على الكتابة، هو الانطلاق من شيء حقيقي.

● **هل ثمة علاقة بين انتباهك للصوت الإنساني وهوايتك الموسيقية؟**

ـ ربما، لكنني لم أفكر في هذه العلاقة من قبل. وأعتقد جازماً بأن الموسيقى شيء مختلف كلياً عن الأدب إلا أن الموسيقى لي قد تسمح بإيحاءات في مجال التقنية والله يعلم كم أحب باخ مثلاً.

● **ألم تستوح منه روايتك «باساكاي»؟**

ـ الحق أنني كنت طوال الفترة لكتابتي هذه الرواية أستمع دونما انقطاع إلى متطوعته الكبرى التي ألفها في هذا النمط للأرغن. وكان حدثاً استثنائياً ولم يتكرر.

• ألا تعتقد أن صوت الفيولونسيل قريب من الصوت البشري، بهذا العمق الذي فيه؟

- هذا الأمر عرفته مؤخراً وكنت اشتريت واحدة قبل ثمانية أشهر فقط. وحشرية، رحت أقرأ بعض الكتب عن هذه الآلة فعرفت العلاقة بينها وبين الصوت البشري.

• هل كانت الرسوم التي نشرتها في مجلة «بل ـ ليتر» في ١٩٨٢ سابقة لروايتك «التحقيق» أو لاحقة؟

- بل لاحقة لها. أي أن الرسوم كانت تتبع الكتابة وليس العكس. إن قصر «دي بروي» مثلاً، كان يتغير بمقدار تقدمي في الكتابة عنه. ولأنني لم أرسم، كالعادة، أي تصميم لهذا القصر، حرصاً على حرية مخيلتي، كان شكل القصر يتغير باستمرار، كلما عمدت إلى إعادة تخطيطه بعد فصل جديد في الرواية، حتى دون أن يكون ما أرسمه، يرتبط، بالضرورة، بما أكتب.

• يتضح هذا جيداً في رسوم المدن نفسها التي تختلف بين كتاب وآخر.

- لما يخص «التحقيق»، وحتى لا تكثر التناقضات اللاواعية، لأنني أعبد التناقضات الواعية، كما تعرف، كنت أخطط رسوم بعض المدن التي أتناولها، وأعترف، كل مرة بطريقة مختلفة، وهذا أيضاً كان استثناء.

• أليس غريباً أن يكون عملك الكتابي كله، مبنياً سمعياً لابصرياً؟

- نعم. إنني هكذا أترك للقارئ حرية اختيار المناظر التي توافقه أكثر.

• عندما تعيد قراءة وصف شخصياتك ألا تشعر أنها تبدو وكأنها رسوم مصورة؟

- إنني إذ أعيد القراءة فلأسمع وليس لأنظر. لكن هذا لا يعني أنني لا ألمح هنا أو هناك صورة هذا الشخص أو ذاك. هذا يعني أن البصر يتنقل أيضاً، حتى دون إرادتي. شاهدت مرة أحد شخوصي ينزل عن دراجته وهو يرتدي ثياب الحداد للحظة. وذلك في روايتي «ليبرا».

• كتبت مرة نقداً عن الرسم؟

- حدث ذلك استثناءً عندما طلب مني موريس نادو لمجلته نقداً، لأنه كان يعرف أنني كنت رساماً، وكان يرى أن على الذي يكتب في مجال الرسم أن يمارسه أولاً انسجاماً مع الذوق السائد آنذاك، والاهتمام بالأرابسك لدى بيكاسو وأنغرس وكلويه وغيرهم، أشرت أيضاً إلى الرسام سورا الذي لم يكن كذلك. لا يرسم إلا بالأبيض والأسود، وقد تحدثت عن «تناقضه التناوبي» الشهير.

• أما زلت تتردد على المتاحف؟

- نادراً. لكنني أتوقف عادة أمام «فترينة» جميلة في الشارع، وأتردد خاصة على الغاليري التي تعرض لهنري ميشو.

• لكنك اهتممت أيضاً كما اذكر بسيزان؟

- بالطبع. سيزان وبداية التكعيبية والهندسة في التصوير، لكنني أيضاً ذو منظار آخر طبعاً.

• وأظنك اهتممت برسام آخر رحل منذ فترة قصيرة؟

- تقصد جاري كاميل براين! إنه رسام لطيف حقاً، وشاعر بدأ مع السوريالية وأردد دائماً قوله «إنني أرسم لكي أكتب».

• أما وجدت في المحاماة ما يمكن أن يكون تنفيساً أدبياً؟

- قد أكون اهتممت أكثر بالتفاصيل الدقيقة في الملفات القضائية، والدقة ضرورية.

• هل أنت مع كون الأدب سلسلة من التعابير حول الشيء نفسه؟

- ما نقوله لم يسبق أن قيل لمجرد أننا قادرون على قوله بطريقة مختلفة.

• كيف كانت تأثراتك الأدبية الأخرى في صباك؟

- أيام جنيف، كنت أتابع مجلة «ن.ر.ف.» وخاصة كتابات كوكتو وجيرودو وسوبرفييل وكلوديل وغيرهم. كنت بعد في الخامسة عشرة.

• وماذا عن أراغون؟

ـ كلا، لم أقرأ أراغون. أقصد لم أقرأ رواياته، فقط شعره وكتابه النثري «قروي باريس»، وفي فترة متأخرة. آنذاك كنت معجباً بالمسرح، فأعجبت بكل ما كتبه جيرودو وكوكتو.

• وماذا عن كلاسيكيي تلك الفترة؟

ـ قرأت بعض أندريه جيد. لكنني استسلمت لماكس جاكوب. وأذكر أنني خصصته في ما بعد بعدد من محاضراتي في جامعات الولايات المتحدة. تحدثت عن غرائبيته، عن لا جذريته، عن روح الدعابة لديه. وكانت مفاجأة للطلاب الأميركيين أن يتحدث أحد رواد «الرواية الجديدة» عن ماكس جاكوب.

• وماذا عن الشاعر الملحمي الروماني فرجيل الذي تستشهد به مراراً في كتاباتك؟

ـ بدأت علاقتي بالشاعر الملحمي القديم في ١٩٣٨ وكنت طالباً، فأقدمت على ترجمة بعض قصائده، أنا وزميل لي، من مجموعة «الرعائيات»، ثم عدت قبل وقت إلى قراءة «الرعائيات» من جديد فشدتني أكثر وقررت أن أقوم بعمل إلى المكتبة الوطنية لأتحرى أمرها وفوجئت بأن بول فاليري سبقني إليها ترجمة، فتخليت عن مشروعي. لكن شعره دخل في أدبي، خاصة في روايتي «السفر غير المعترف به». وفي اعتقادي أن رعائياته أجمل من ملحمته الشهيرة «الأنيادة».

• استفدت من الكتاب المقدس كمصدر روائي؟

ـ هذا صحيح. فليس من طالب مسيحي في الغرب ألا يتأثر بالكتاب المقدس، خاصة بالعهد الجديد، لكن يرد في كتاباتي إشارات لا تدل على اطلاع واسع في هذا الصدد، وإنما هي بقايا صور وكلمات في الذاكرة.

• ودون كيشوت؟

ـ قرأته متأخراً. هذا لا يعني أنني ككل طفل لم أكن أعرف القصة. لكن أن تقرأ الكتاب ناضجاً، فهذا شأن آخر. إن خيال دون كيشوت لا يزال يلاحقني منذ قرأته، وشبحه في روايتي «أحدهم». إنه أجمل كتاب ظهر في الغرب.

• أكان لك كما كانت قصص «ألف ليلة وليلة» لبلزاك؟

ـ نعم، ثم إنني كتبت عن موت «دون كيشوت» في إحدى مسرحياتي الإذاعية «ليل»، وكنت قرأت عدداً من الدراسات حول سرفانتس أهمها التحليل الرائع من مارث روبير. إن عظمة سرفانتس جعلته يطلب من بطله دون كيشوت أن يعترف وهو على فراش الموت أن كل ما قام به كان جنوناً.

• إذا كان لنا أن نصف مجموعة أعمالك وصفاً عاماً قلنا إنها في دوائر أو حلقات فهل هذا صحيح؟

ـ عرفت عني الكثير عبر النقد. والحق أنني محظوظ من حيث الاهتمام الطلابي الجامعي بي. ثمة أطروحات لا تحصى عن عملي الأدبي. أهمها برأيي واحدة عن روايتي «الييبيه»، وأطروحة كانت الباكورة من تأليف هناكل وأخرى لميشال براجيه، وغيرها. البعض وصف القسم الأول من روايتي الأولى «ماهو» بأنه سيئ. وكلمة فشل فاجأتني بعد كتابي «الثعلب والبوصلة» وأيضاً بعد «غرال فليبوست». وهنا أعترف بأنني قبل أن تتولاني «دار مينوي» لم أكن أحفل بالبناء الروائي، وكنت منصباً على الفانتازيا. وبدءاً من «فيستون» أخذت البناء في أعمالي الروائية بوعي شديد. أما استمرارية الأشخاص في رواياتي، فلأنني عرفت منذ البداية أن فكري سيتوسع حتى لا أقول سيتشتت، وأن تجاربي ستتعدد، وقررت أن أحتفظ بأبطالي أنفسهم، في الأقل بأسماء الأشخاص والأماكن، لأن ذلك سيجعل ثمة محورية في الذاكرة. حتى لو الأشخاص ما عادوا إياهم بل أخيلة لهم. أو الأماكن لم تبق إياها بل إنها صور أخرى. وكان يسعدني أن أرى بعض النقاد يلاحظون بسبب هذا الإصرار على الأسماء أكثر من مجرد وحدة المكان.

• لست تتفرد هنا؟ وبلزاك أعطى الأسماء نفسها لأشخاص مختلفين منذ البداية.

ـ ربما. لكن هذا قد يعود إلى ذاكرته السيئة، دون هدف معين من وراء تكرار الاسم. بعكسي أنا تماماً.

• ماذا تعني لك كلمة «فشل» في روايتك الأولى؟

ـ قد يعود اعترافي بالفشل لما يخص القسم الأول من الرواية أنني في نهاية هذا القسم شعرتني أضع على لسان المسكين «ماهو» لهجة شديدة الشخصية، حين أنني

استدركت في القسم الثاني من الرواية، فأطلقت العنان لشخصيتي لما يجعلها تنصح عن الصعوبة في التعبير الحق. وقد أخذت بجدية هذه اللهجة، فليس ممكناً عدم التأثر بأصوات مغايرة لك، لكنك تتبناها، وخاصة الأصوات التي تكرهها، وتشعر آنذاك بالفشل، وبأن ثمة شيئاً تفتقده... إنها ظاهرة تطلع من اللاوعي. في العقل الباطن، وعلى النقاد وعلماء النفس أن يظهروها. لأنني إذ أعترف بفشل في عمل ما، ليس لأنني تقصدت أن أفشل، لا فخر من الفشل. لذا لا أتظاهر بما لا أتقصده. كل ما أستطيعه في هذا الصدد أننا قادرون أن نتحدث عن أشياء خاطئة كلياً، لكن بلهجة صحيحة، أو عن الكذب بلهجة صادقة. وهي لعبة تستهويني جداً. فالراوي عندي، هو صاحب مخيلة لا تنضب أو صاحب ذاكرة سيئة.

• تحاول أن تظهر في أعمالك أن الآلة اللسانية مريضة. فهل هذا رأيك في النظام الكوني عامة؟

ـ لا، ليس على صعيد الكون. في الأقل فهمي أنا للكون، أو تكوين هذا الفهم! إني واثق بأن آلية الكون رائعة. وإذا علاقاتي بالعالم سيئة بالمفهوم الأدبي فلا يعني هذا أن الكون ليس في منظومة شديدة الكمال.

• لو كان الأمر على هذا النحو في الكون فلم استبعادك من هذا الانتظام الكامل؟

ـ ومن قال إنني مستبعد؟

• إذن لم التناقض مع الكون؟ ومثالاً كيف تكون الأوركسترا رائعة إذا كانت إحدى الكمنجات غير منسجمة معها؟

ـ قد يكون هناك في التأليف نغمة خاطئة.

• هل هذا يعني أنك نغمة خاطئة؟

ـ نعم. في شكل ما.

• أأنت خطيئة الخالق؟

ـ أتمزح؟ هناك فارق بين الكون والعالم الإنساني. وأنا أشاطر تيار دو شاردان نظرته إلى جمال الكون، كما أشاطر فرنسوا فاريلون رأيه في جمال

العالم الإنساني وعذابات هذا العالم. والنغمة النشاز في المجتمع الإنساني في العذاب الذي هو حصة كل فنان لا يتمتع بموهبة التكيف مع هذا العالم. وهذا لا يعني أن المحرومين القدرات من الفنانين، هم علامة على سوء الكون، لأن العكس صحيح، إنهم الوحيدون القادرون على تمجيده، وإن عذابهم يتأتى من كونهم غير مفهومين أو مرفوضين.

• وماذا عن التواصل والاتصال؟

- اسمع. إن لي عديداً من القراء يجدون في كتاباتي مرآة لتناقضاتهم وتطلعاتهم ومشاكلهم وفشلهم. لست كاتباً جماهيرياً بالمرة، وأنا أتحدث في الحاضر. ولا مجال للتفكير في ما سيحدث في المستقبل.

• لم أجد في كتاباتك هذا التمجيد الذي تتحدث عنه تجاه الكون؟

- قد تجد شيئاً منه في أحد مقاطع كتابي «اللاشرعي» حيث محاولة لتجاوز كل التناقضات.

• وهل تعود إلى هذا الموضوع في مؤلفات مقبلة؟

- لست أدري.

• هل تنطلق في تركيب أو اختيار لأسماء شخصياتك من موقف ما؟

- بعضها يكون له معنى وصفي وآخر طبقي، عدا ما له علاقة بتوضيح هوية الشخصية نفسها، لكن إذا جاء الاسم يفضح رموزاً موسيقية أو شعرية فقد يكون بمحض الصدفة، وليس محسوباً دوماً. ثم إني أحب اختراع الأسماء. إن روايتي «التحقيق» تحفل بكمية كبيرة من الأسماء، وكلها مخترعة. ثم عنَّ على بالي أن أفتش عنها في دليل الهاتف فوجدتها جميعاً فيه.

• هل قرأت جويس أو كينو باكراً؟

- كينو قليلاً وجويس بالتأكيد. أثر بي كثيراً هو، وأعترف أنني كتبت «الثعلب والبوصلة» بعد قراءته وبرغم تعدد الأساليب فيها إلا أنها بعيدة، للغرابة، عن أسلوب جويس، إنها رحلة نحو الأصل الحقيقي.

● **إن اسم «أغابا» في عنوان روايتك الأولى له إيحاء غرامي.**

ـ لكنه ليس هذا في الحقيقة، اخترته لسبب آخر، فهو تحريف لاسم «أغاي» حيث قضيت فترة مليئة بالذكريات الحارة.

● **أذكر في إحدى رواياتك أنك خصصت ثمان صفحات بمقبرة، فإذا هي مقبرة للأسماء.**

ـ أعتقد أن هذه الصفحات موجودة في روايتي «الولد». وللمناسبة أروي لك هذه الحادثة التي تتعلق بالأسماء التي أخترعها: ذات يوم وصلتني رسالة من شخص يدعى ماهو، وكنت نشرت للتو روايتي «ماهو»، ويبدو أن كاتب الرسالة، السيد ماهو لم يكن قرأ الكتاب، وإنما قرأ عنه في الصحف، فأحب أن يعرف هل كتابي هو سيرته الذاتية، وهل أعرفه شخصياً أو أحد أقربائه. وسرعان ما طمأنته برسالة جوابية، إلى أن اسم «ماهو» طلع في رأسي هكذا، ولم أكن أتصوره أنه لأحد، وهكذا فعل بعد ذلك السيد مورتان الذي تكبد عناء المجيء إلي لاستيضاح اسمه في كتاب، فأوضحت له الملابسات التي تضطرني إليها ذاكرتي الخرقاء.

● **لكنها مناسبة سعيدة للالتقاء بشخصيات رواياتك.**

ـ لو أنها هي ذاتها فقط.

● **لماذا الوصف في صفحات كثيرة؟**

ـ إنها محطات للراحة.

● **أي أن لها وظيفة إيقاعية؟**

ـ نعم، إنما تسمح لك بالتقاط أنفاسك بين تركيبين معقدين وتالياً الانطلاق في موضوع جديد. ثم في فرصة لاختبار علم المكان، الذي برغم أنه مخترع ينطلق من صور شبيهة في الذاكرة.

● **سبق وذكرت انك تاثرت بجويس، بأي كتاب تحديداً؟**

ـ بكتاب «عوليس» بالتأكيد خاصة بتنوع اللهجات والأساليب. ستجد في رواية جويس كل أشكال الكتابة، من الشكل التاريخي إلى الكتابة الصحافية

وهناك السخرية والمعرفة وكل شيء. ولأنني أعمل بإذني، يجبرني سماع كتاب كهذا على سماع شيء مختلف. وهكذا أشرع في العمل يحرضني شعور عظيم بالرغبة في الجديد، وبتطوير رؤيتي. ولكي أحتفظ بالوحدة في أعمالي، الوحدة الظاهرية...

● **لماذا ظاهرية؟**

ـ قد لا تكون كذلك للقارئ. لكنني شخصياً لا استطيع أن أجد هذه الوحدة العميقة إلا في استعادة القراءة وفي تأكيد التناقضات المشحونة بها وذوق الاستحالة، هذا الذي يأسرني في التركيب الواحد. ويحدث في شكل منطقي وبعيداً عن ذوقي في الاستحالة وفي الاختلاف. ومهما كانت هوية الراوي الذي أختاره، فهو أنا في كل حال. وهكذا توجد الوحدة، رغماً عني.

● **أجد عندك شغلاً حثيثاً لتحويل السمعي إلى إيمائي؟**

ـ ربما للابتعاد أكبر قدر ممكن عن اللغة الأدبية. من هنا اهتمامي أيضاً بالتركيب اللغوي المحكي. وكتبت ذات يوم روايتي «غرال فيلبوست» باللغة الأدبية المحذلقة، لأتخلص منها إلى الأبد، إلى كوني تسليت كثيراً بالتناقض بين المضمون والشكل بحيث تحولت الرواية إلى «مسخرة».

● **في أية لحظة تشعر أن الصفحة المكتوبة صارت مكتملة؟**

ـ عندما أقرأها وأعيد قراءتها مراراً فأجدها معقولة، وليس إلا بعد صبر طويل في التنقيح والتصحيح والمراجعة. ثم لا أحب أن أعطي المرحلة السابقة للعمل النهائي أهمية.

● **هل هذا يعني أنك لا تعطي أهمية للمسودات؟**

ـ الصيغة النهائية هي لي أهم من كل التفات إلى المسودة، لأنها الأكمل لي وهذا ما أفتش عنه.

● **لكـــنك نشـــرت في ١٩٦٦ مــا سميته النسخة «الأصلية» لروايتك «غرال فليبوست»، وكنت نشرتها قبل عشر فماذا يعني هذا؟**

- قد يكون مفيداً هنا أن أوضح النقطة التي تبدو شاذة إذا لم توضح: عندما قدمت مخطوطة روايتي هذه إلى جيروم لندن صاحب منشورات «مينوي» كنت آنذاك في انكلترا، وكان صديقي ألان روب - غرييه أحد أعضاء لجنة القراءة في الدار، فطلب من لندن أن يحذف بعض الفصول، فاستشارني الناشر في رسالة وكان جوابي الرفض. فأكد لي في رسالة ثانية أن رفضي يعني القطيعة النهائية. وأعترف بأنني ضعفت فقبلت بالحذف. ومن حسن الحظ بعد عشر أن الناشر نفسه ارتأى أن يعيد طباعة الرواية في صيغتها الأولى الكاملة، لأنه وجد الحق معي. وهكذا كان.

● **قـــرأت لك هذا: «إن الأسلوب الخاطئ يفسد الحياة بأكملها». فهل يعني أن الأسلوب الصحيح ينقذ الحياة؟**

- هذا ما آمله، لكن ليس إلا القارئ يستطيع تطميني هنا، فأنا قلما أستعيد قراءة مؤلفاتي.

● **لكنك تعتقد أنك مخلص في أسلوبك؟**

- ذات يوم عثرت أمي بين أوراقي القديمة على قصيدة كتبتها في مراهقتي في ثمانية أبيات: البيت الخامس يستعيد كلمات البيت الرابع لكن بترتيب مختلف، والسادس يكرر كلمات الثالث بترتيب مختلف ايضاً، وهكذا كل أعمالي في الرواية الجديدة إنما تنطلق من هذه التقنية، وهنا دليل كاف على خصوصية الأسلوب لدي. ثم إنني تحدثت مطولاً عن هذه التقنية في كتابي «تأملات في نيويورك»، بل اعتبر البعض أنني بالغت في الشكل. لكنه محور فهم أعمالي كلها، فأنا أعتمد الأسلوب الذي يسمح لي بالتعبير عن الواقع بأبعد شكل عن الواقع.

● **أنت تعرف أن أسلوبك موسيقي جداً.**

- يسرني أن اسمع هذا.

● أهذه التقنية همّ روحي؟

- بالطبع، وإنني مدين بتفسير هذه العلاقة لأرنست يونغ الذي يوضح في كتابه «البسيكولوجيا والكيمياء» أن الكيميائيين هم أجداد علماء النفس، لأن كبارهم يتميزون فقط عن علماء النفس بأنهم يجربون معرفتهم على «المادة»، حين علماء النفس يظلون في مستوى التجريد. والمادة لدى الخيميائيين (أي الكيميائيين القدامى) تعتبر بالتجربة أنها بعثت من جديد، فتشبه آنذاك الفكر البشري الذي يتحول بعد المرور بتجربة مصيرية. من هنا لا يعود الانبيق الذي تتحول فيه المادة من شيء إلى شيء أصفى، بحثاً عن الكمال الذي يطلبه الخيميائي لها، سواء كان المقصود التسامي الأخلاقي بهذه «المادة»، أم التسامي الفني، إن ما يقطر من الانبيق هو لي، كما ليونغ، خلاصة الصعود من «نار المطهر».

في عملي على روايتي «الولد» أذكر أنني كنت بعد كل ثلاث أو أربع صفحات أعود إلى الموضوع نفسه الذي بدأته لأعصره من جديد بتوجه جديد، كما لو أستخدم انبيق التقطير. وإنها طريقة تحرض المخيلة على الابتكار.

● وماذا عن عنصر الزمن في عملك الروائي؟

- هناك وسيلة فعالة لإلغاء الزمن، وهي في جعل الكتابة غير موازية له، بل معترضة عليه، وفي الإمكان للنجاح، تغييرك المستمر لصيغ الأفعال، فأنا مثلاً أنتقل من الفعل الحاضر إلى الماضي، إلى المستقبل. إنها وسيلة ساذجة، لكنها فعالة، إذ لا يمكن أن تبطل مفعول الزمن الذي هو مفعول الموت إلا بنسيانه، ولو موقتاً، عبر العمل على تجميد لحظة من الحياة، لا تجمد إلا عبر الفن، تجعلك خارج مطال الموت في تأديته الأبدية لوظيفته. ومن حسن الحظ أن القارئ أيضاً، يتأثر بذلك أثناء القراءة، فينسى مرور الزمن عبر تلك اللحظة المجمدة نسبياً، وهي حال متذوقي الفن في كل أشكاله.

● هل يمكن أن توضع الرواية خارج الزمن الذي يأكلنا؟

- نعم، يمكن وضعها في زمن ليس هو الزمن الهدام بل الزمن المجدد.

● هل ترى أن التركيب الروائي لك هو تركيب شعري؟

- بالطبع. لم اصمم رواياتي إلا على أنها قصائد.

• لمن اهتممت بالكتاب غير الروائيين؟

ـ قلت لك بأرنست يونغ الفيلسوف، وأيضاً بمفكرين مثل ميشال فوكو ورولان بارت وبمؤرخين مثل مرسيا الياد.

• هل تعتقد أنك تكتب في الإطار الروحي؟

ـ أبداً، إذا كنت تعني الإطار اللاهوتي الفلسفي. لا تخلط في المجالات. اللاهوت شيء والفن شيء آخر. لست لاهوتياً. وإن كنت تعلمت شيئاً من تيار دو شاردان فليس أنه غير رؤيتي للفن. إن عملي الأدبي يدور في حلقة زمنية مفرغة، بعكس الزمن الديني الذي هو مبني على حدث تاريخي عمل على تغيير العالم. لا علاقة لي بالتاريخ.

• في روايتك «اللاشرعي» تأملات حول «الكتاب الجميل»، فهل الأسلوب الصحيح له مدلول أخلاقي عندك؟

ـ الجمال، الحقيقة، الأخلاق... أعتقد أن هناك أخلاقية في كل جمالية وليست التي تناسب الجميع، أو تحظى بموافقة الجميع. كما ثمة حقيقة في كل جمالية، كل ذلك مرتبط بتربية ما، بحضارة ما، بتطور مجتمعي ما، بحساسية ما.

إن الشعار الإغريقي: «الحق، الخير الجمال» الذي تبناه الغرب المسيحي منذ زمن بعيد ربما أخذ يتغير قليلاً بفعل تاثر ما بالشرق والفكر الشرقي. لكن أستطيع أن أؤكد حول هذا: إن كل شيء نسبي. وأما ما يخص عملي الفني من هذا فإنني أحيلك إلى مقطع في إحدى رواياتي، حيث يقول الراوي إنه يطمح إلى جملة مثالية يستطيع أن يرددها من الصباح إلى المساء وتنسيه كل همومه.

• أليس لهذا الكلام علاقة بشيء هو جزء من التقليد البشري: الصلاة؟

ـ ربما، لكن فني هو خلاصي الوحيد في هذا العالم الوضيع.

ماريو فارغاس لوزا

(أحلام أميركا الجنوبية)

«أسطورة الدولة، كأداة للتطور، لا تزال أسطورة حية»

(لـوزا)

ماريو فرغاس لوزا، (مواليد ليما ١٩٣٩)، أشهر كتاب البيرو، وقف ضد التيارين المتعصبين اللذين يحكمان أميركا اللاتينية في القرن العشرين: التيار الديني والتيار الجمهوري، وأيضاً على كلا متطرفي اليسار ومتطرفي اليمين. ذاك أن اليسار المعتدل ليس الثورة الكوبية، ولا تيار «الطريق المضيئة» الماوي، وليس تيار «لاهوتية التحرير» الذي يتزعمه بعض رجال الكنيسة الكاثوليكية. كما أن اليمين ليس سوى الديكتاتوريات. وخلاص أميركا اللاتينية في زوال العنف وتحويل العسكر من الديكتاتورية إلى الديموقراطية.

حين صدرت روايته «حرب نهاية العالم» حكم عليه جماعة «الطريق المضيئة» الماوية، في البيرو بالإعدام غيابياً، وطلب منه الرئيس بيلوندي تسلم حقيبة وزارة التربية في حكومته.

وروايته هذه أثارت فيها الضجة كون الكاتب يحرك الشخصيات في قلب الأحداث السياسية التي تشغل أميركا اللاتينية خاصة والعالم الثالث عامة، ثم كل المثقفين الغربيين المهتمين بما في العالم الثالث من تطورات.

ماريو فرغاس لوزا تبناه اليمين في حربه ضد اليسار، وتبناه الليبراليون والديموقراطيون في حربهم ضد الديكتاتوريات العسكرية منذ أن منحته باريس في ١٩٨٠ جائزة افضل كتاب أجنبي لروايته «الخالة جوليا».

وروايته التي سبقت «حرب نهاية العالم» كانت بعنوان «ماتيا» ١٩٨٥، وكانت أيضاً إدانة للعنف اليساري انطلاقاً من سرد وقائع ثورة تروتسكية

فاشلة في البيرو، في مطلع الخمسينات وكانت، كما يقول، «بدء انتشار العنف الثوري في أميركا اللاتينية. وتلخيصاً لكل الثورات المنادية بالعنف كوسيلة وحيدة للتغيير».

وكان سئل لدى صدور رواية «ماتيا» عن الرواية فقال:

«ليست روايتي سوى سرد لأحاديث واقعية مع من نجا من أبطال ذلك التمرد، أو تلك الثورة. وأعتقد أن قصة «مايتا» تلخص في بدايتها كل الثورات في أميركا اللاتينية المنادية بالعنف وسيلة وحيدة للتغيير».

إنه العنف المثالي ضد الواقع الوحشي، وتالياً فالرواية تعبير عن الخيالي في الأدب والخيالي في السياسة أي الخيالي الإيجابي والخيالي السلبي.

الخيال الإيجالي، أو الأدب، يتجاوز الواقع ليرسم واقعاً مختلفاً، ما يجعله مواساة، حين الخيالي السلبي كما في السياسة هو ما يدعي أنه الحقيقة. وأعتقد أن هذا النوع من الخيالي خطر ومميت، خاصة في بلدان أميركا اللاتينية. هذا باختصار ما حاول الروائي أن يقوله عبر شخصية بطله «مايتا»

وعاش «مايتا» طوال حياته مناضلاً، عاش الخيالي كأنه واقع إيجابي، والنتيجة كارثة له ولرفاقه، وأيضاً للمجتمع الذي حاول أن يغيره إذ أفضت هذه المثالية إلى شيء مختلف تماماً. وحول هذه المقولة جرى الحوار التالي مع المؤلف، أقتطف منه:

• أكنت تقصد أن تصور، عبر هذه الشخصية، انقسامات اليسار؟

ـ قبل الثورة الكوبية، كانت فكرة الثورة في ذاتها طوباوية. ثم اختلف الأمر. وأنا أروي هنا قصة جماعة صغيرة، قبل كوبا، حاولت الثورة، فلم تستغرق تصفيتها سوى ساعات. وهذا الحدث الصغير، تضمن، كما لو كان عينة صغيرة، كل العناصر للحركات الثورية في ما بعد في أميركا اللاتينية، بدءاً بفكرة الثورة المبنية على العنف كوسيلة خلاص. وأعطى «مايتا» هذه الفكرة حياته. كانت «ثورته» الصغيرة حافلة بالأحداث البطولية الفردية الفريدة، وفي المقابل أفضت إلى كارثة من حيث أنها منعت الطرق السلمية للتغيير، وشجعت على الانقلابات، وتالياً

على العنف، سواء الثوري أم القمعي. وتبين لي أن العنف لا يجدي، لأن الإصلاح الممكن، كما أعتقد، أفضل من التغيير الجذري المستحيل.

• يعني أنت انتقلت من مناصرتك للثورة الكوبية إلى معارض لها، فلماذا؟

ـ إن كتاباً آخرين يشاركونني هذا الرأي، أمثال أوكتافيو باث، وأرنستو ساباتو وغيرهما. لكن الآخرين ما زالوا يعيشون الفكر الرومانسي ويؤثرون صورة اقتحام الباستيل على غيرها.

وفي أميركا اللاتينية اليوم تعيش التجربة الكوبية في أذهان جميع مثقفي اليسار، لذا رأيي بلا شعبية في أوساط هؤلاء في اسبانيا وفي أميركا اللاتينية. لكنني أعتقد حقاً إنه ليس بالقنابل وقطع الطرق والقتل نحل مشكلة الفقر.

• هل تنتمي أنت إلى منظمة «الكوزا»، المنظمة العالمية المناهضة للشيوعية وتموها الجمعية الدينية المتطرفة التي تعرف باسم «مون»؟

ـ إنني أحتج هنا بشدة، فلست عضواً في أي منظمة دينية كما لا أعرف شيئاً عن هذه المنظمة، فتلك اتهامات ليس لها سوى ضرب موقفي. صحيح أنني لا أرغب في نظام شيوعي لبلدي، وأفضل نظاماً ديموقراطياً إصلاحياً متقدماً، لكنني لست عضواً في أي منظمة يمينية تمولها الاستخبارات الأميركية.

• في سان فرنسيسكو أبديت بعض التفاؤل المتحفظ في صدد مستقبل الديموقراطية في أميركا اللاتينية، على أي أساس؟

ـ لم يحدث في تاريخ أميركا اللاتينية أن عرفنا هذا العدد الكبير من الأنظمة الديموقراطية، حيث الحكومات يقررها الشعب بانتخابات نسبياً حرة. ومقابلها انهارت الديكتاتوريات العسكرية تباعاً.

• إذا كان هذا الرأي صحيحاً بالمعنى العام فإن التفاوت بين الديموقراطيات لا يزال كبيراً.

ـ بالتأكيد. وثمة إشارة إلى أن التقدم في العمق، بحيث لا تعود المسألة مجرد انتقال من حكم عسكري إلى حكم مدني: ثمة تحول جدي على صعيدى ديموقراطية تركيب المؤسسات والأحزاب وتالياً تطور في الممارسة السياسية

ككل. وهذا واضح في فنزويلا وفي جمهورية الدومينكان. فالحكمات تنبثق من قلب الانتخابات وليس لأي قوة غير متمثلة في البرلمان دور في إمكان تغيير النظام. فالمتطرفون مستبعدون تلقائياً من أي دور. أما في كوستاريكا فإن اللعبة الديموقراطية هي الأكمل، وهي في مساواة مع أعرق الأنظمة الديموقراطية الأوروبية. بعكس ما في بوليفيا، للأسف. لكنني أرى إيجابياً في المرحلة التاريخية الحديثة، أن بعض الأنظمة خرج من الحلقة المفرغة الجهنمية حين كانت تتعاقب الأنظمة العسكرية والأنظمة الديموراطية في البلد الواحد. لقد تجذر التمثيل الشعبي في الأنظمة التي جاوزت مرحلة الانتكاس الديموقراطي، بحيث لم يبق خوف من العودة إلى الوراء.

● كيف تبرر اطمئنانك هذا؟

ــ بعلامات لا تخطئ. إن ما حدث في الأرجنتين من محاولة الانقلاب العسكري الفاشل هناك، يؤكد نظرتي المتفائلة، خاصة عندما نعرف أن الذي حال دون نجاح الانقلاب العسكري، إنما هو الجماهير التي انطلقت في حركة عفوية تساند النظام، وتعاضدت في هذا السبيل القوى الحزبية الموالية للنظام والقوى المعارضة له، بحماسة واحدة. إنه مثال رائع.

● كما حدث في اسبانيا ١٩٨١؟

ـ نعم. ولا شك أن ما حدث في اسبانيا كان له تأثيره النفسي على مجتمعات أميركا اللاتينية، واسبانيا لم تعرف النظام الديموراطي، وعاشت أربعين سنة في ظل ديكتاتورية عسكرية قاسية. وإضافة إلى الأرجنتين رأينا أيضاً في الآونة الأخيرة حركات شعبية مشابهة في الاكوادور وفي البيرو، حالت دون أي انقلاب عسكري وأظهرت هذه القوى الشعبية نفسها مذ بدأ الحديث عن تحرك في الثكن، فلجمت التحرك. وفي البيرو أظهر الفلاحون قوة التمسك بالنظام برغم الإرهاب من حركة «الطريقة المضيئة» أثناء الانتخابات، وتهديدها إياهم بقطع أصابع أيديهم إذا ذهبوا لممارسة حقهم. ولم يتخلف عن الاقتراع سوى نسبة ضئيلة: ٧٠٪ من المؤهلين له.

• **كيف تفسر ظاهرة الدعم الشعبي للديموقراطية؟**

ـ إنها ظاهرة ليست نابعة من تثقيف ايديولوجي بقدر كونها نابعة من التجربة المريرة التي عاشتها هذه الجماهير في ظل السلسلة الجهنمية من الانقلابات ومن الانقلابات المضادة، والتي دفع الشعب من مختلف الطبقات ثمناً فادحاً لها. والسبب الحقيقي لهذه القوة الشعبية ذكرى المجازر والتعذيب والقرى المحروقة، وذكرى آلاف الشهداء الأبرياء لحركات العنف.

• **ألا تعتقد أن الوضع الاقتصادي لغالبية دول أميركا اللاتينية هو الخطر الأكبر على الديموقراطية؟**

ـ للوصول إلى النجاح، على الديموقراطية أن تثبت كونها ليست فقط تحافظ على الحريات وحقوق الإنسان، بل تحافظ أيضاً على إمكان التقدم المادي والمستوى المعيشي، والمدرسة والضمان الصحي، للجماهير الفقيرة التي تعاني مشاكل اجتماعية خطيرة على هذا الصعيد. لكن لسوء الحظ، وقت تحقق هذه البلدان نظامها الديموقراطي، تروح أسعار المواد الأولية، التي تصدرها هذه البلدان، وهي ثروتها الوحيدة، تنخفض في البورصة العالمية، ما يحمل حكومات البلدان ديوناً إضافية. وهذه الحكومات، كي تفي التزاماتها تجاه البنك العالمي، عليها تخصيص نسبة عالية من صادراتها بين ٤٠ و٦٠ في المئة لسداد فوائد هذه الديون فقط. وكلما حاولت بعض هذه البلدان أن تفي ديونها قامت المشاكل المستجدة في البلاد دونها، كما حدث في جمهورية الدومينكان وفي المكسيك والبرازيل.

• **ما هو الحل الأنسب في رأيك؟**

ـ هناك إمكان رفض سداد هذه الديون، وهذا يعني أننا نعلن الحرب على النظام الاقتصادي العالمي. والأكيد سنخسر هذه الحرب. والحق أننا في حاجة لكسب ثقة الأسواق العالمية، وتالياً رأس المال الأجنبي، والمساعدات التقنية. وتعرف الدول المتطورة ذلك، وما عليها سوى عدم الضغط حتى الاختناق على البلدان النامية المديونة التي تحاول أن توطد نظاماً ديموقراطياً إنسانياً على أنقاض الديكتاتوريات البائدة. إن على الغرب أن يراعي هذه المسألة فيدعم البلدان ذات النظام

الديموقراطي قبل البلدان ذات الأنظمة الديكتاتورية. وعرض الرئيس الأرجنتيني طريقة للديون أراها واقعية ويجب أن يقبلها الطرف الدائن.

● وكذلك الرئيس ألان غارسيا يقترح جعل سداد الدين لا يجاوز ١٠ في المئة من قيمة الصادرات. لكن ألا ترى أن عدم توحيد وجهة النظر الأميركية اللاتينية يقلل من جدية تحقيق المقترحات؟

ـ هذا صحيح. والمعروف أن الأوضاع الاقتصادية تختلف بين بلد وآخر، والإمكانات في فنزويلا هي غيرها في بلد مثل البيرو. ثم إننا نعرف أن البلدان التي غرقت في الديون كانت وراءها الديكتاتوريات فأغرقتها. ومن هنا إن الوسيلة الوحيدة، للخروج من الغرق أن يسمح الغرب لهذه البلدان، التي استبدلت بأنظمتها العسكرية النظام الديموقراطي، أن تتطور تدريجاً، وأن تدفع ديونها تدريجاً، ولا خيار آخر لتوطيد الديموقراطية.

● أهذا يعني أن المبادرات الأوروبية غير كافية؟

ـ بل هي غير موجودة. وإنني لشديد الأسف خاصة ناحية فرنسا، وهي المؤهلة الأكثر للعب دور أساسي في أميركا اللاتينية، فتاريخها وأدبها لهما قيمة أسطورية لنا، قيمة حية.

● ومع ذلك تنتقد بقسوة موقف المثقفين الغربيين الذين ينظرون باستخفاف إلى الديموقراطيات الناشئة في العالم الثالث، والتي تناضل لأجل الحرية والتعددية السياسية.

ـ إن الميثولوجيا التي لا ترى في العالم الثالث، وخاصة في أميركا اللاتينية، سوى الخيار بين الثورة والديكتاتورية، أي بين كاسترو وبينوشيه، ذات جذور عميقة لدى المثقفين الغربيين التقدميين. وهذا يبدو في وسائل الإعلام حتى التي لا تنتسب إلى اليسار. حين ذهبت إلى استوكهولم لإلقاء محاضرة في جامعتها، فوجئت بتظاهرة لجماعة «الطريق المضيئة» اجتاحت الجامعة موزعة بيانات مناهضة. وأصحاب التظاهرة هم ثلاث مئة من مواطني البيرو طلبوا اللجوء السياسي في استوكهولم واستقروا، وهم ينظرون إلى البيرو وكأنها التشيلي الحالية.

الأحلام والأوهام

• أحـــول هذه النقطة تمحورت المناظرة الأخيرة بينك وبين غونتر غراس الذي رأيـــت فـــيه مثال المثقف الأوروبي الغربي ينظر إلى أميركا اللاتينية نظرته إلى عالم مثير للحشرية مسرحاً لرؤيته وآرائه الخاصة في الأحلام الخائبة والأوهام الضائعة؟

ـ نعم. لأنني ليس عندي نظام للمحتاجين ونظام للميسورين. إنه تمييز غير مقبول. فإذا كنا لا نقبل الديكتاتورية في أوروبا فلا نقبلها في العالم الثالث. وإذا كانت الحرية ضرورية في الغرب، فيجب أن تكون كذلك في البلدان المتخلفة وسنفاجأ إذا رأينا في أوروبا، حكومات أو أحزاباً سياسية موالية للنظام ثم غير مقبولة في بلادها. فإذا كان كاسترو نموذجاً جيداً، فلماذا لا يكون كذلك في أوروبا؟ لماذا هو جيد فقط في كوبا وليس في فرنسا؟ يجب أن نشجب بقوة هذا التمييز في الفكر الرومانسي المميز، حيث تشتم العنصرية.

• نعرف أنك انتسبت إلى الحزب الشيوعي في البيرو وكنت بعد طالباً، وتحمست للثورة الكوبية، فكيف حدث التحول في رؤيتك السياسية؟

ـ لم أكن الوحيد الذي اعتقد في البداية أن الثورة الكوبية هي تعددية، وأنها اشتراكية في الحرية، وهذا ما كنا نبحث عنه، ثم اكتشفنا أن الثورة الكوبية تبني نفسها على النموذج السوفياتي. بل صارت تمثل أكثر النماذج السوفياتية صرامة. وكنت في أوروبا وقت غزو براغ، وعلمت بخبر توقيف الشاعر باديلا في كوبا، وكان صديقاً لي. وأعتقد أنها صدمة فتحت لي مجال التفكير من جديد وبحرية في معتقداتي السابقة، ومذاك شعرت أنني استعدت استقلالية فكري وآرائي وأحكامي، وكنت قبل مستسلماً للتيار الذي اخترت. وأعتقد أن في إمكاني الآن أن أقاوم نظام بينوشيه بقوة أكثر لأنني أرفض كل نظام ديكتاتوري، وخاصة النموذج الشيوعي القائم في أميركا اللاتينية.

• ألا تعـــتقد بـــأن هشاشة الديموقراطيات في أميركا اللاتينية تعود إلى تراثكم السياسي نفسه؟

ـ أعرف أن تاريخنا متشبع بالتعصب والقسوة، خاصة زمن الديكتاتوريات الدينية أيام محاكم التفتيش والإصلاح في اسبانيا القرون الوسطى. وكل

مؤسساتنا وتقاليدنا الاجتماعية والسياسية أصابتها عدوى فرض الرأي الواحد بالقوة. كأن الحقيقة ذات وجه واحد، والمسيطر هو يفرضها. ورجالنا السياسيون متشبعون بهذه الرواسب. ولا أثق أبداً بالزعماء الذين يعتقدون أنهم يستطيعون تغيير مجرى التاريخ بعملهم وحده وبإرادتهم الواحدة.

● ألست أنت القائل بأن الموهبة الأدبية ليست ضماناً لوضوح الرؤية السياسية؟

ـ بل يمكنني أن أضيف إن الموهبة الأدبية قد يرافقها العمى السياسي الشامل. لنأخذ الكاتب الفرنسي سيلين مثلاً. وأنا كذلك قد أخطئ. إنني أعي الأمر جيداً. بل يمكنني القول إنني أعاني التمزق الداخلي. إنني، ككاتب، وكقارئ أرفض كل اعتدال. إنني أحب وأعجب بالتطرف، بالأسلوب الرؤيوي نفسه في الأدب، ذلك جزء من المغامرة المتطرفة. والاستحالة التي يعبر عنها الأدب إنما هي كي تصير الحياة ممكنة. وبقدر ما اليوتوبيا مبررة في الأدب، تصبح قاتلة في الحياة السياسية حيث يجب التأقلم مع العادي السيئ. من هنا شعوري بالتمزق إذ إنني أضطر إلى الدفاع عن الاعتدال حين شعوري الحقيقي هو التطرف.

● نعلم أن جمعية «الطريق المضيئة» حكمت عليك بالموت، فكيف ترى؟

ـ في القرن الماضي، كان الكاتب في أوروبا معنياً مباشرة بالمشاكل السياسية والاجتماعية والجمالية...

● كمرشد روحي؟

ـ نعم. وأعتقد أن الكاتب في أميركا اللاتينية اليوم لا يزال يقوم بهذا الدور. وببساطة يمكن القول إن ثمة فكرة عن سلطة الثقافة، من كونها قادرة أيضاً أن تساعد الناس على حل مشاكلها. لهذا ربما دعاني الرئيس بيلوندي، في أيار ١٩٨٣ للمشاركة في حكومته الجديدة قائلاً: «إنك تكرس كتاباتك للدفاع عن الديموقراطية. وأنت كاتب مستقل، فلماذا لا تساعدنا حقاً؟» ثم عرض علي حقيبة وزارة التربية، ورفضت لأنني أرغب أن أظل حراً.

● ألهذا السبب حكمت عليك جمعية «الطريقة المضيئة» بالموت؟

ـ بالتأكيد.

• وماذا عن دور المؤسسة الكنسية؟

ـ من الإحصاءات يتبين أن هذه القارة هي تقريباً القارة الأفقر بالكهنوت. ونصف الكهنة في أميركا اللاتينية «مستورد» من اسبانيا.

• حسناً ماذا عن التيار المسمى «التيار اللاهوتي للتحرير» وما هو حجمه السياسي، وبتعبير آخر ما دور «كهنة اليسار» في المجتمع الأميركي ـ اللاتيني؟

ـ إن قوة الكنيسة ليست في عدد الكهنة العاملين، كما أن الناس لا يعيشون غالباً بحسب الأخلاق الدينية. وحين تتخذ الكنيسة موقفاً من قضية معينة فمن الواضح أنها تصبح ذات ثقل يحسب له. مثلاً في البيرو كان قوياً جداً، وما إن اصطدم بالكنيسة حتى تعثر وبدأ انهياره. وفي نيكاراغوا مثلاً قوة الكنيسة عامل أساسي في توجيه السياسة. ربما هذا ما منع الساندينيين من التحول إلى ثوار على الطريقة الكوبية. وفي بلدان أخرى، مثل فنزويلا مثلاً ليس للكنيسة الثقل نفسه.

• ما دمت ذكرت نيكاراغوا فالمعروف في أوروبا أن الكنيسة ذات موقف «رجعي»، حين «التيار اللاهوتي» ذو موقف تقدمي، أهذا صحيح وما الفارق بين التيارين؟

ـ إن التيار اللاهوتي أولاً حركة ثقافية متطورة، وفاعلة في أوساط المتعلمين، وليس في الأوساط الكاثوليكية الشعبية الأقرب إلى التيار المحافظ. وله حضوره الواضح في البيرو وفي البرازيل، تبناه اليسار، ثم اليسار المتطرف أيضاً، ليستعملاه كحصان طروادة للوصول إلى الجماهير العريضة. ولنكن واضحين: إن الكنيسة الكاثوليكية كانت أبداً إلى جانب الأمر الواقع. ما كان يجعلها تبرر الكثير من الفضائع، من الاستغلال الاقتصادي إلى الاستعباد. ومن حسن الحظ اليوم أن في الكنيسة أشخاصاً يحاولون فهم المشاكل الاجتماعية لمجتمعات أميركا اللاتينية. من هنا «التيار اللاهوتي للتحرير» ما عاد يكفيه أن يتحسس الفقر والفقراء، بل يذهب أبعد، إلى الأسباب وتالياً إلى حلول مشابهة للحلول الماركسية والشيوعية وشعارها أن «المجتمع الشيوعي هو الملكوت السماوي». إنني أراها خطوة ديالكتيكية نحو الغباء. ذلك أن الشيوعية في رأيي تضيف مشكلة

إلى مشاكلنا دون أن تنقذنا من الفقر. وهناك جناح ضمن هذا التيار اللاهوتي يتحفظ على الطروحات الماركسية والشيوعية ويقف على مسافة منها.

● هل «الطريق المضيئة» حركة ماركسية في الأساس؟

ـ يمكن القول إن هذه الجمعية ما كانت لتكون لولا الخلفية السياسية التي تمثلت أكثر ما تمثلت في انتصار الثورة الكوبية، فوضعت شعارها: «بالصراع المسلح تستطيع أميركا اللاتينية أن تحل مشاكلها، وكلما ازدادت الأمور سوءاً اقترب الخلاص».

● بعبارة أخرى: «إذا صرتم فاشيين اقتربتم من الاشتراكية...

ـ وهذا الهذيان الايديولوجي وراء المجازر الوحشية التي ارتكبها اليمين في عشرين سنة. لقد انطلقت «الطريق المضيئة» بداية، كابطال على طريقة روبن هود لكنها انتهت إلى الإرهاب.

● هل يمكن تشبيه «الطريق المضيئة» بحركة «الخمير الحمر» في كامبوديا، سوى أنها لم تستلم السلطة؟

ـ قد يكون في المثل العليا «للطريق المضيئة» ما يماثل «الخمير الحمر»، وأيضاً يجب القول إن أعضاء «الطريق المضيئة» من أشد المعجبين بالثورة الثقافية الصينية لكن للحق، لا تبرر لها الماركسية كل أعمال العنف التي ترتكبها.

● ألا تعتقد أن العنف لدى هذه المنظمة من التقاليد القديمة لشعوب الانكا التي استوطنت البيرو؟

ـ أبداً. والدليل أن السكان الأصليين هم ضحاياها وهي نشأت في جامعة افاكوشو، أي أنها حركة مثقفين ريفيين تغذت بالبيانات الماركسية ـ اللينينية، وتلورت حول أفراد من الطبقة الوسطى افتقروا، فوجهوا ثأرهم نحو العاصمة ليما. والغريب أنها كانت جزءاً من التقاليد الوطنية لمناهضة الديكتاتورية، ولم تكن أعمالها أيام الديكتاتورية سوى خطابية. ومع بدء المرحلة الديموقراطية في البلاد تحولت إلى العنف. وخلال سنتين من العنف ضد السلطة لم تتخذ حكومة بيلوندي قرار الاستعانة بالجيش لتصفيتها، وبرغم فظاعة ما تفعل لم تناهضها أبداً التنظيمات الماوية واللينينية، بل غضت النظر. وإمعاناً في التخريب حاولت «الطريق

المضيئة» استغلال الحساسيات المحلية والاختلاف العنصري لبلوغ مآربها، فكان لا بد من تدخل الشرطة ومن ثم الجيش، وربما هو ما كانت تنتظره المنظمة.

• هل تشكل المنظمة خطراً على استقرار الدولة حقاً؟

ـ ليس بالكثرة العددية، وأعضاء المنظمة أقلية، لكنها شديدة التعصب. وهي بالعنف تبرر سلفاً كل ما يجري في البيرو من شواذات. والمعروف أن عدداً من الجرائم يرتكب باسمها، والصفقات المشبوهة للمخدرات واغتصاب الفتيات ومثل هذه الأعمال من المجرمين، والمنظمة غافلة، تلقي الذعر في البلاد وعدم الثقة والخوف وعدم الاطمئنان إلى الديموقراطية، أي أنها أعمال تصب في خانة أعداء الديموقراطية، فالشرطة أو القضاء ليس لهما احترام. عدا كون القوانين هي غالباً غطاء لحماية الأعمال المناقضة للعدالة. فلا يمكن للبعض المهضومة حقوقه أن يلجأ إليها لإنصافه. وتجد أن الجامعات في أميركا اللاتينية هي الأمكنة التي يترعرع فيها العنف تنظيرياً وعملياً. وفيها تخزن الأسلحة وتتألف العصابات. ومنها كل الفلسفات التي تبرر العنف.

• بما أن الطلاب هم من المثقفين، ونعرف أن المثقفين في أميركا اللاتينية يطالبون باستعادة السمة الهندية للحضارة القديمة ما قبل كولومبوس، فهل يمكن إيجاد علاقة بين الهندية والعنف، لأن الطقوس الهندية كانت تقوم غالباً على مبدأ الضحايا البشرية؟

مهما تكن نسبة العنف في التاريخ القديم لهذه الشعوب فإنها أقل بكثير من العنف الذي مورس بعد الفتح الاسباني. ويصح القول إن أميركا اللاتينية هي نتيجة ذاك الفتح. والعنف في أميركا اللاتينية ليست نسبته بأكثر مما في أفريقيا أو آسيا أو أوروبا فلم يحدث أن نشأت عندنا ايديولوجية للعنف توازي الايديولوجية النازية. ثم إن العنف جزء من الطبيعة البشرية. لذا أنا من أنصار الديموقراطية.

• في أي من الميادين تتقدم أميركا اللاتينية؟

ـ في مجال تناقص الديكتاتوريات العسكرية وفي مجال استقرار الحكومات الديموقراطية على قاعدة أشد صلابة. ثم إن الحركات المتطرفة في تقلص مستمر. وليست «الطريق المضيئة» سوى الاستثناء. قبل خمس عشرة سنة كانت معارك لقوات الغوريلا في عشرات البلدان، أما اليوم فلا نرى منها سوى في البيرو أو كولومبيا وما لا يشكل خطراً حقيقياً على النظام.

• هل للتيار النيو - ليبرالي محل في أميركا اللاتينية؟

- إنها معركة تستحق خوضها. إن أسطورة كون الدولة أداة التطور والعدالة الاجتماعية لا تزال أسطورة حية وفاعلة.

• أسطورة اليمين واليسار معاً؟

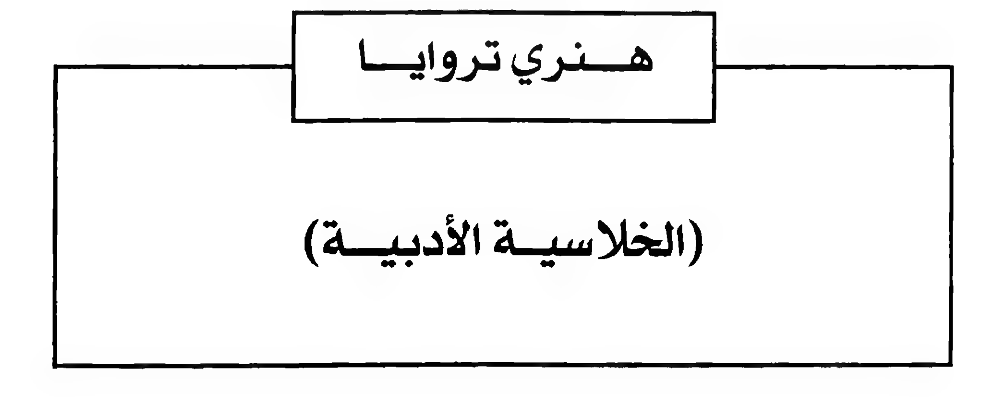
- للأسف نعم.

• ألدى النخبة السياسية والثقافية في أميركا اللاتينية فكرة واضحة عما يجري في بلدان شرق آسيا، كانت إلى زمن قريب في مستوى واحد مع البلدان اللاتينية فإذا هي اليوم تقوم بعملية اقلاع ناجحة على المستويين الثقافي ـــ محو الأمية ـــ والاقتصادي ـــ ازدهار الصناعة المتطورة، فتفوقت على أميركا اللاتينية.

ـــ لم يهتم الأميركيون بهذه المقارنات. كانوا يكتفون بمتابعة الوجه السياسي للأنظمة الآسيوية دون النظر في التطور للحياة اليومية للناس العاديين.

• أنت أقمت فترة في فرنسا، وما زلت تتردد بين حين وآخر. نسألك أي النماذج السياسية الفرنسية أحزاباً أو شخصيات، مثال يحتذى في أميركا اللاتينية؟

- رأيي أن الشخص الذي يمكن أن يكون مثالاً جيداً لأميركا اللاتينية، هو الاسباني الاشتراكي فيليب غونزاليس الذي استطاع أن يوفق بين تطلعات الاسبان للحرية وبين المتطلبات نحو الاشتراكية خارج أي استلاب بالايديولوجية، ما يجعل للمثقفين خاصة أمل اعتبار الليبرالية هي المدخل «لانهيار الدولة» كما يقول لينين.



هنري ترويا

(الخلاسية الأدبية)

هنري ترويا ظاهرة على حدة في الأدب الفرنسي، فهو بازدواجية ثقافته (روسي الأصل هاجرت عائلته إلى فرنسا بعد الثورة وكان في الثامنة)، جاءت رواياته ذات بعدين.

وإذا كانت الروايات التي تدور أحداثها في فرنسا مستمدة من الواقع، فإن الروايات التي تدور أحداثها في روسيا مستمدة من ذكريات العائلة ومن القراءة.

وبقدر تأثره بالأدب الروسي الذي انعكس في رواياته الملحمية خاصة ثلاثيته «ما بقيت الأرض»، كان تأثره بالأدباء الفرنسيين واضحاً، خاصة بأسلوب مورياك في رائعته «العنكبوت» التي نال لها جائزة «غونكور» الفرنسية العام ١٩٣٨.

وأترك للقارئ أن يتعرف إلى ترويا عبر كلامه عن نفسه.

• بطلك في رواية «المسخرة» له علاقة بك؟

- ربما في كونه امتنع مثلي عن التدخين، أما في ما تبقى فإنه يسير عكساً.

• هذا صحيح. إن بطلك في هذه الرواية، بعكسك، كاتب فاشل. حين أنت كاتب ناجح. ومع ذلك في ملامحه بعض ملامحك الحياتية.

- إن بطل «المسخرة» يجسد التخوف الذي كنت عليه عندما كنت شاباً، لكنني واصلت الصورة سيراً بها إلى غايتها فأبقيت البطل كاتباً فاشلاً، وجعلته يشيخ على هذا النحو. كنت أريد أن ألاحق الصورة لأنني كما قلت لك لازمني هذا الشعور بالخوف من الفشل طوال حياتي. وأعتقد أن جميع الكتاب، عندما يصورون شخصية ما يمنحونها بعضاً من ملامحهم، ما يساعد المخيلة على الانطلاق من صورة واقعية جاهزة.

• كان أندريه جيد يقول إن الروائي الفاشل هو الذي يغذي أبطاله بحياته الواقعية حين الروائي الجيد هو الذي يغذيها بحياته الممكنة احتمالاً، وأعتقد أن روايتك الأولى «العنكبوت» التي نلت لها جائزة غونكور منذ خمسين عاماً تماماً، هي من نوع الحياة الممكنة.

- صحيح أنه انقضت خمسون سنة تماماً على رواية «العنكبوت» لكنها لم تكن روايتي الأولى بل الرابعة أو الخامسة.

• وهل كانت رواياتك الأولى ناجحة؟

- أعتقد هذا، بل إن روايتي الأولى نالت «الجائزة الشعبية» التي احتجبت منذ حوالى نصف قرن.

• قد لا تعرف أن البعض يحاول اليوم إحياءها. وهل تعرف أن هذه «الجائزة الشعبية» كانت أيضاً من نصيب جان ـ بول سارتر على روايته «الغثيان». متى قررت أن تصبح كاتباً؟

- باكراً جداً. ربما في الثانية عشرة، وكنت أحرر صحيفة وحدي وأقرضها لزملائي في الصف مقابل «سحتوت». وأكتب فيها مسلسلات روائية وفي المرحلة الثانوية بدأت أنظم الشعر ولم أتوقف عنه إلا عندما اكتشفت الفلسفة.

ثم كتبت أولى قصصي القصيرة «مفتاح القبة» وعرضتها على أندريه موروا، وكانت ابنته صديقتي، فعرفني إلى بعض أصحاب المحلات الأدبية ودور النشر. وبتشجيع من أحدهم كتبت روايتي الأولى الطويلة «الفجر الكاذب» فنالت «الجائزة الشعبية» هكذا ترى بدايتي الأدبية كانت سهلة.

• لكن متى أتقنت الفرنسية، وكنت ولدت في روسيا؟

- كانت حاضنتي السويسرية علمتني إياها منذ كنت في الرابعة، وفي تلك الحقبة كانت الطبقة المتعلمة في روسيا تتقن كلها الفرنسية.

• لكنك تعرف الروسية أيضاً.

- بالطبع، لغتي اليومية مع أهلي، ومثلها كانت الفرنسية لغتي اليومية مع زملائي في المدرسة. ولم أحاول مرة أن أكتب بالروسية. إلا أن التراث الأدبي الروسي كان لي في قوة تأثير التراث الأدبي الفرنسي.

• هل كانت أحداث قصصك الأولى تجري في روسيا أو في فرنسا؟

- في فرنسا بالطبع، كل رواياتي الأولى. وبعد صدور رواية «العنكبوت» فاجأتني دار النشر بطلب سيرة عن دوستويفسكي، وتعرف أن كتاباً كهذا وأنا في السابعة والعشرين غاية في الصعوبة، إلا أنني اجتهدت أن تأتي السيرة على أكمل وجه. ودفعني ذلك إلى التعمق في الأدب الروسي، ليشجعني بعدئذ على فكرة كتاب يتضمن الذكريات من روسيا وكانت غامضة جداً لي لذا رحت أجمعها من والدي ووالدتي اللذين أفاضا فيها، ما جعلني أباشر سلسلة روايات عن روسيا، وفي المقابل كنت أواصل سلسلة روائية أخرى عن فرنسا. وكانت التي عن روسيا بعنوان «ما بقيت الأرض»، والتي عن فرنسا: «البذار والحصاد».

• كيف تفسر سهولة الانتقال من رواية عن روسيا إلى رواية عن فرنسا، أو حين تخلط في الرواية الواحدة ذكريات البلدين معاً؟

- الحق أن هذين العالمين يسكنان فيّ وعندما أزور أحدهما أشعر بالمتعة نفسها.

• هل ترددت في فرنسا كثيراً إلى أماكن المهاجرين؟

- قليلاً جداً. ربما لأنني منذ كنت في الثامنة شعرت أنني أسير فرنسا: فرفاقي كلهم فرنسيون، قراءاتي كلها فرنسية، طموحاتي أيضاً صارت فرنسية. حين أن أخي الذي يكبرني بخمس فقط ظل يشعر بانتمائه الأول، ليخالط في فرنسا أوساط المهاجرين الروس وكل رفاقه من الشبان الروس الذين هم في عمره. وفي هذا لم يكن عالم الغربة أو الهجرة بعيداً عني، ففي البيت نتكلم الروسية ونفرح أو نحزن على الطريقة الروسية ونأكل المآكل الروسية. بل إن ضيوف والديّ كانوا دائماً من الروس وما إن أخرج من البيت حتى أعود إلى فرنسا.

• إنها ثنائية مميزة. لكن يتبين لنا أن كل ما تعرفه وكل ما تقوله عن روسيا هو بالسماع.

- نعم، لأن انطباعاتي الشخصية ضئيلة جداً، ليست أكثر من صور عابرة لأيام الطفولة، حتى إنني لا أستطيع أن أرتبه زمنياً في ذاكرتي، لكن أهلي غذوا ذاكرتي جيداً بذكرياتهم، وأيضاً بقصصهم. وبهذه القصص والذكريات وبقراءاتي تكونت روسيا في داخلي، روسيا ذاتية.

● تقصد إنها خيالية؟

ـ خيالية؟ في لحظات اشعر أنني عشت حقيقة في روسيا، روسيا ما قبل الثورة، أكثر من مجرد صبي في الثامنة.

● إذن روسيا لك كما هي الصين، للوسيان بودار؟

ـ الحق أنها أقرب إلى الحلم، لأن القليل الواقعي والكثير النظري يسمحان لمخيلتي بحرية أكبر.

● أما عدت بعد ذلك إلى روسيا؟

ـ أبداً، لأنني كنت أخشى أمام الصور الواقعية التي سأشاهدها أن تتكسر الصورة الداخلية التي لروسيا في أعماقي. ولو لم أكن روسياً لذهبت إلى روسيا كأي سائح.

● إن ثلاثيتك الروائية التي جزؤها الأول «ما بقيت الأرض» نالت نجاحاً كبيراً ربما لأن القارئ اعتبرها ملحمة غريبة عن أرض لا يعرفها وعن شعب بعيد عنه.

ـ لا أدري، قد يكون أيضاً أن العقدة الروائية فيها محبوكة جيداً في إطار صادم للقارئ. في الجزء الأول صدرت روسيا ما قبل الحرب الروسية ـ اليابانية. أما الجزء الثاني «الكيس والرماد» فصورت فيه روسيا الحرب العالمية الأولى ثم الثورة والجزء الثالث بعنوان «غرباء في الأرض» عن المهاجرين الروس في باريس.

● أذكر عندما قرأت هذه الأجزاء الثلاثة أنني وجدتها تختلف اختلافاً بيناً في الأسلوب والإيقاع، كما بدت روايات مضادة للشيوعية في فترة الثلاثينات حين كانت الشيوعية في فرنسا تحرز الترحيب لدى غالبية المثقفين وعلى رأسهم أندريه جيد.

ـ ليس صحيحاً أن رواياتي كانت مناهضة للشيوعية في جوهرها. لكنها مثل كل الأعمال الروائية العميقة تضمنت شخصيات مختلفة، بعضها يدافع عن الثورة وبعضها يناهض. هكذا واقع الحال، سواء في روسيا التي شهدت حرباً أهلية دامت سنوات، أم هنا بين المهاجرين الروس. ولكن كنت كروائي، عندما أتقمص شخصية من شخصياتي أعطيها كل مداها في التعبير عن نفسها تجاه الأحداث التي تواجهها، وتالياً أنسى نفسي واعتقاداتي وآرائي الخاصة، وكنت اضطر أن أنسى نفسي لأكون صادقاً مع شخصياتي.

• هذه الحيادية الروائية تقودنا هنا بالطبع إلى فلوبير.

- وهذا ما لمسته بوضوح لدى قراءتي مراسلات فلوبير. لقد أورد هذا التوضيح حوالى عشرات المرات في رسائله. أو ما يسميه انقسامية المؤلف تجاه شخصياته، وامحاء المؤلف تجاه الأحداث التي يرويها، وكتبت ما معناه أن الكاتب يختفي خلف عمله كما الله يختفي خلف الخليقة.

• نتساءل أمام هذا الإلحاح لدى فلوبير في هذا الصدد ألم يكن مرده شعوره بأنه غير قادر على الوصول إلى هذه الحيادية التي يتمناها؟

- أعتقد أن فلوبير شخص قلق في حالة غليان. لذلك كان ربما يغالب نفسه كل مرة للسيطرة على انفعاله الشخصي حتى يتهيأ لتقمص الشخصية التي يصورها، وأن ينسى آراءه واعتقاداته الشخصية لكنه عادة لم يكن قادراً على مغالبة انفعاله الشخصي، ما كان يسمح باستشفاف ذلك عبر الشخصية المكتوبة. وبقدر ما هو حر في رسائله كان مقيداً في رواياته.

• حتى الآن، كل السير بقلمك تتناول الأدباء الروس، فلماذا فلوبير اليوم؟

- فكرة كتاب عن فلوبير كانت تراودني منذ زمن طويل. بل ربما منذ مراهقتي. كنت شديد الإعجاب بهذا الكاتب، وكلما أردت أن أركز أسلوبي أعود فأقرأ صفحة من فلوبير، ثم أستظهرها وأعيد كتابتها من الذاكرة، قبل أن أعود إلى كتابة صفحة من روايتي. وبعد ذلك أعقد مقارنة بين الصفحتين محاولاً اكتشاف السبب أن صفحتي أقل جمالاً من صفحة فلوبير، ونثري أقل تألقاً من نثره. وهكذا يرافقني شبحه في كل كتاباتي وطوال حياتي، هذا هو السبب الأول الذي جعلني أنجز هذا الكتاب، أما السبب الثاني فهو التالي: لم يكن فلوبير لي عملاقاً روائياً يستحق مني كل إعجاب فحسب لكنه أيضاً شخصية فذة تحمل من التناقضات ما يلفت جداً ويستحق نظر الدارس أو الباحث. فهذه الشخصية المعقدة التي لفلوبير كانت تثيرني أكثر من أي شخصية روائية، مثلاً كان يكره البورجوازيين لكن هو أكثر بورجوازية من الذين يكرههم، بكل ما يحمل من ميل إلى الرفاهية والاستقرار واحترام التراتبية الاجتماعية وكان أيضاً يندد بكل الحكومات، وفي آن ضد أي تحرك أو تظاهرة في الشارع ضد الحكومة، كان يلاحق المرأة وفي آن يخاف الزواج. ولويز كوليه المسكينة ذاقت الأمرين من طباعه.

كان متعطشاً للصداقة، ومع ذلك يظل بعيداً عن الجميع، يكره الرهبان، ومع ذلك كان مأخوذاً بكل فكرة دينية أو صوفية. وهذا التعقيد في شخصيته الإنسانية موجود أيضاً في شخصيته الروائية. فكان مأخوذاً بالتفاصيل في عمله، بالتفاصيل الدقيقة، والملاحظة المباشرة والواقعية المحسوسة، كما في رواياته: «مدام بوفاري» و«التربية العاطفية» و«قلب ساذج»، لكنه أيضاً يستسلم للشطحات الغنائية الصرفة والأسلوب المتأنق كما في روايته «تجربة القديس أنطونيوس» أو «سلمبو» ويصعب على القارئ الذي لا يعرف فلوبير أن يجزم أن هذه الروايات هي لمؤلف واحد. وهذه الازدواجية فيه تستثيرني. وكما فعلت في كتابتي للسير الأخرى حاولت أن أتقمص هذه الشخصية التي أكتب عنها لأستطيع أن أفهمها أكثر، وأسلوبي في كتابة السيرة يختلف عن الأسلوب الأكاديمي حين يحفل أكثر بحشد الوقائع والنظريات، ذلك أني أجعل هذه السيرة حميمية أكثر في التقديم، وأكثر حياة، وأكثر حضوراً كما لو هو لا يزال بيننا.

● **نلاحظ أن ما يعجبك في المؤلفين الذين كتبت عنهم (تورغنييف، تشيخوف، وفلوبير)، هو الغنائية التي تلفهم بهالة سحرية...**

ـ هذا صحيح، إنما الغنائية السرية ترشح كما من وراء باب، لكنها أبداً لا تظهر.

● **وهذا ما يجعلني أتساءل انطلاقاً من قولك بأنك أحببت فلوبير منذ طفولتك: كيف لصبي أن يعجب بفلوبير هذا الروائي الصعب المعقد؟**

ـ إن ما أدهشني لدى فلوبير فن فلوبير في خلق نماذج مثيرة من الشخصيات الأدبية: ففي «مدام بوفاري» إضافة إلى شخصيتي «إيما» و«شارلوت» نرى الشخصيات الطريفة مثل الخوري والصيدلي والطبيب الخ... وكانت تجلب السرور إلى قلبي.

● **وأنت في رواياتك تحب مثل تلك الشخصيات.**

ـ أعلق أهمية كبيرة على سيكولوجية الشخصيات التي أتناولها وعلى تحليل تصرفاتها، ويطيب لي دوماً أن أغرق في تمييز الاختلاف بينها، وكأني أكتب للمسرح.

• عند صدور روايتك «العنكبوت» التي نلت لها جائزة «غونكور» كتب بعضهم عن القرابة بينك وبين مورياك في مجال الأسلوب الذي يجمع الاجتماعي والتحليل النفسي الدقيق.

ـ الحق أنني تلك الفترة كنت شديد الإعجاب بمورياك.

• لماذا تقول «تلك الفترة» أهذا الأسلوب لا يعجبك؟

ـ لا. إنما قصدت أنني لم أتابع مورياك منذ ذلك، مع أن روايته «عقدة الأفاعي» محطة أساسية في حياتي وستظل.

• في تلك الفترة كان البارزون في الرواية هم موروا ومورياك من جهة ومونترلان وموران من جهة. أكنت أقرب إلى الجهة الأولى منك إلى الجهة الثانية؟

ـ خاصة الأقرب من مورياك فطريقته في استيعاب عمله الروائي تطابق الحدس الذي كان لي للرواية، ولا سيما عندما قرأت له «عقدة الأفاعي» شعرت أنه الأقرب إليّ، بل يمكنني القول إن قراءتي له شجعتني على الكتابة، أما إعجابي بموروا فلا يقل عن إعجابي بمورياك إلا أن علاقتي به علاقة ثقافية عامة.

• في روايتك الملحمية «ما بقيت الأرض» ابتعدت عن مورياك.

ـ نعم. مقترباً أكثر من تولستوي ذاك أن هذا النوع الروائي الذي بدأته تخلى عن تلك الحميمية التي ميزت كتاباتي الروائية الأولى. فالثلاثية تلك كانت ذات طابع تاريخي مضطرب وواسع بعدد كبير من الشخصيات والعقد التي تتشابك، وتابعت هذا الأسلوب في أعمالي الروائية الأخرى: «البذاء والحصاد»، «ضياء العادلين»، «رثاء المستقبل» غيرها. ثم عدت إلى الرواية القصيرة المستقلة، لا أدري لماذا، وحالياً كل المواضيع التي تأتيني وتدور في رأسي أعالجها روائياً، إنما في هذا النوع، حيث العودة أيضاً إلى أسلوب التحليل النفسي.

● لنعد إلى فلوبير، فنرى أن معتمدك الأساسي في كتابتك لسيرة فلوبير هو «مراسلاته».

ـ ذلك أنه صادق جداً وواضح جداً في المراسلات حيث هذا النوع من «الطاووسية» إلى وحشية والرغبة في عزلة دائمة. رجل أدب يكره رجال الأدب. وعندما يصدر له كتاب يعمل كل شيء في سبيل إنجاحه.

● وماذا عن اهتماماته المالية؟

ـ إنه لا يفقه شيئاً في هذا الصدد، ولا يعرف معنى للحسابات ومع ذلك كانت رغبته في حيازته الأموال الطائلة هاجسه دوماً.

● ألأنه يخاف من الحاجة شأن البورجوازيين عامة؟

ـ بالطبع، لكن فلوبير كان بين قلة من الأدباء لا ينتظرون أن يعيشوا من أدبهم. وعلى عكس الغالبية من زملائه كان في استطاعته أن يكتب لمجرد إرضاء نزواته الأدبية وفي الوقت الذي يشاء، فلم تكن الحاجة تدفعه كما بلزاك مثلاً. فهو ورث عن والدته ثروة لا بأس بها. وعندما بدأت إيراداته تقل في آخر حياته عاش في وضع مأساوي.

● وماذا عن نهمه الشهير؟

ـ صحيح أنه كان يحب الوجبات الدسمة الثقيلة كما كان يحب البهارات. فكان يسمن باستمرار مع تقدمه في السن خاصة أثناء رحلته إلى الشرق، وعودته مترهلاً بشعاً وهو الذي كان وسيماً. وقد يكون ذلك أيضاً من إصابته بالسفلس، وفقدانه أسنانه وشعره.

● هل كان النهم عنده هوساً أو انتقاماً؟

ـ ربما كان الاثنين معاً. كان رجلاً غريب الأطوار حقاً. ويتعلق بأشياء معينة تعلق الوثني بأشياء تصير له مثابة العلاقة الدينية. فهو مثلاً كان يتعامل مع حذاء لويز كوليه وكأنه تعويذة، ذلك زمن غرامه بها، وأيضاً أثواب والدته بعد وفاتها. ولفتني عنده مفهومه الفج للجنس وما يتنافى مع مثاليته في تصور المرأة المتمثلة في شخص أليزا شليزنغر.

• إن كتابك ينتهي بموت فلوبير ونعرف أن تأثيره اللاحق كان كبيراً.

- بل كان عظيماً، فهو أثر في كل المدارس: الواقعية والطبيعية وأخيراً في ما يسمى بالرواية الجديدة.

• واليوم يتحدثون عن صفته المؤثرة كصحافي.

- بالطبع، خاصة في ما هو يومياته، وهو هنا قريب جداً من زولا.

• لكن البعض يقول للمقارنة إن يوميات زولا تتميز بالتحقيق الدقيق، بينما يوميات فلوبير تتميز بالتوق إلى الاكتشاف.

- ليست لدى فلوبير معطيات سابقة ليرتكز عليها، فهو دائماً يستسلم إلى المبادرات الذاتية تتطور لديه بحسب إصابته في حدسه أو عدم إصابته. ولديه حس التفتيش الدائم عن الحقيقة. ولفلوبير كل ما هو حقيقي هو جميل، بعكس الحكمة القائلة: كل ما هو جميل هو حقيقي.

• ما رأيك في الدراسات الحالية من رواد «الرواية الجديدة» لأدب فلوبير؟

- أعتقد أن هذه الدراسات تفسر عبقرية فلوبير وتطلعاته تفسيراً خاطئاً. صحيح إنه قال ذات يوم بأنه يرغب أن يكتب رواية عن لا شيء. لكن هذه العبارة لم يكن يعنيها بالحرف، بل كان يريد أن يؤكد بطريقة غير مباشرة ما كان يقوله مباشرة أن الأهم من كل شيء هو الأسلوب في تناول الشيء. عدا ذلك كان مهووساً بخلق الشخصيات والتدقيق في طباعها وكان يبتكر الحبكات فقط لهذه الغاية. وهذا ما يختلف جداً عن «الرواية الجديدة». ومع ذلك كانت الرواية الوحيدة الكلاسيكية التي كتبها فلوبير رواية «مدام بوفاري».

• وماذا عن «التربية العاطفية»؟

- إنها سلسلة من الخيبات. بل قصة سلسلة من الخيبات، وعندما لا تكون هناك قصة يمنح فلوبير شخصياته طابعاً مميزاً. والأصعب في فن فلوبير، تفتيشه عن تقديم الشخصية من مختلف زوايا النظر إليها، وعبر هذا التناول المختلف للشخصية الواحدة تتركب القصة، أو ما يشبه القصة، التي يروح القارئ يلاحقها من فصل إلى آخر. وكتاب فلوبير ينطلق من طموح لا يحد، لذا لم يكن مفهوماً

جيداً في زمنه حين هو الآن مثار حشرية الباحثين والدارسين لكثرة الأسئلة التي تطرحها أعماله. وأعني خاصة كتابه «بوفار وبيكوشيه» الذي يتساءل حوله بعضهم اليوم أكان فلوبير آنذاك يريد السخرية من العلوم، كل العلوم، أم كان يرغب في السخرية من أولئك الذين لا يعرفون كيف يقاربون العلوم.

• هو كتاب تشاؤمي إذن؟

- إن فلوبير في كل رواياته هو «اللاأدري» والتشاؤمي والساخر.

• أهي تشاؤمية توافقه عليها؟

- إن التشاؤمية لدي أقل منهجية.

• تقصد طبيعية أكثر، وهذا أسوأ...

- ربما.

• هل مارست غير الكتابة؟

- بلى، شغلت لسنوات وظيفة إدارية في الحكومة.

• كما شغل موباسان لفترة وظيفة في سلك البحرية، لكن هل كانت الوظيفة تزعجك كما كانت تزعج موباسان؟

- بل كان الجميع لطفاء معي، وقد ساعدتني الوظيفة ذات يوم على اكتشاف مادة لإحدى رواياتي. فكنت أنصرف إلى الكتابة في مكتبي وإلى جانبي أكداس من الملفات.

• كيف تستطيع أن تنتقل بسهولة من أسلوب في الكتابة إلى آخر، حين تعرف أن الروائي يجب أن يعيش كل الوقت مع شخصيات روايته التي يكون شرع في كتابتها؟

- ومن قال لك إنني لم أكن أعايشها وقت أنجز معاملاتي الإدارية؟

• هل كتبت مقالات أو دراسات إلى جانب رواياتك؟

- القليل لأنني لا أحب النظريات، بل أحب أن تتجسد هذه النظريات في شخصيات وأن يكون لها وجه وزي.

● هل نستطيع أن نقول إن السير التي تناولت فيها بعض الأدباء تتضمن رؤيتك النقدية لهؤلاء الأدباء؟

ـ هذا صحيح، وهذه الطريقة في دراسات الشخصية وتقويمها هي التي توافقني.

● أفي نيتك اليوم الشروع في رواية جديدة؟ ذات طابع ملحمي؟

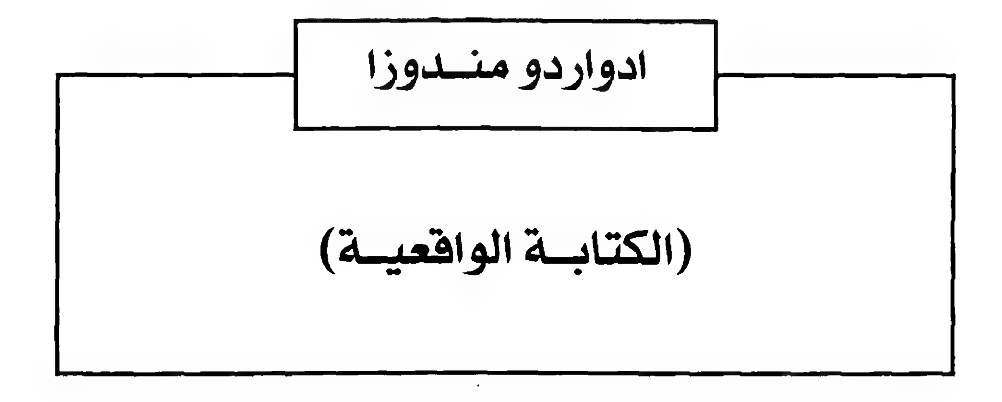
ـ لا. سبق أن قلت لك إنني أفضل اليوم الروايات القصيرة. وروايتي الجديدة أحداثها في روسيا.

● في روسيا القديمة؟

ـ لا. في روسيا الثورة.

● تتحدث عن الثورة وكأنها البارحة حين انقضى على حدوثها سبعون عاماً.

ـ نعم. لكن هي التي هزت حياتنا هزاً عنيفاً وعلى كل صعيد.


ادواردو منـــدوزا
(الكتابــة الواقعيــة)

الأدب الإسباني المعاصر الذي أصيب بالسكتة طوال الفترة الطويلة لحكم الجنرال فرانكو في إسبانيا بعد الحرب الأهلية وانسحاق الجمهوريين، عادت تتنفس مع العهد الجديد. وأخذ الأدب الإسباني ينبض في وسط دفق الحرية في شرايينه، وتوقف الرقابة التي ما كانت تمنع نقد النظام، بل تمنع أيضاً نقد الحالة الاجتماعية.

من بين الأسماء الجديدة في ميدان الرواية اسم ادواردو مندوزا الذي اشتهر بروايته «مدينة العجائب»، فانتشرت في مختلف اللغات الحية وبينها الفرنسية. وهي روايته الرابعة بعد «الحقيقة عن قضية سافولتا»، «سر السرداب المسحور» و«المتاهة ذات الزيتون».

والرواية تعود شهرتها إلى أسلوب المغامرة عبل البطل ـ الضد، الذي هو اختراع اسباني منذ «دون كيشوت» قبل أن يصير على الموضة اليوم. إلا أن ثمة سبباً لا يقل أهمية، أن رواية «مدينة العجائب» تروي أيضاً في آن حياة مدينة برشلونة ليس فقط في تلك الحقبة حين يصل البطل إلى المدينة مع اقتراب افتتاح «المعرض الدولي» فيها نهاية القرن الماضي، بل أيضاً تاريخ هذا المرفأ ككل وهو الذي بناه القرطاجيون، وكان محطة كل الشعوب في مساره الطويل حتى إن أوروبا حيّدته في الحرب العالمية الأولى. عدا أن هذه المدينة، هي عاصمة كاتالونيا التي من عندها أكبر ثلاثة فنانين عالميين في هذا العصر: بيكاسو، دالي وميرو.

تبدأ الرواية بوصول شاب من الريف الاسباني اسمه «أونوفر بوفيلا» إلى برشلونة لدى افتتاح «المعرض الدولي» في المدينة. ويقصد أول فندق يصادفه في طريقه ويسأله السنيور بروليو، صاحب الفندق:

- هل لي أن أسألك يا سنيور بوفيلا سبب مجيئك إلى برشلونة؟ وبعد صمت متردد أجاب الشاب وكأنه لم يفهم السؤال جيداً:

- إنني أبحث عن مكان.

والجواب كان ملتبساً إلا أننا سنفهم من السياق أن البحث عن مكان هو البحث عن دور، كما سنعرف أن هذا الدور الذي يبحث عنه بطل الرواية هو نفسه تبحث عنه المدينة. دور عجائبي عرف المؤلف كيف يمزج فيه الواقع بالأسطورة والحقيقة بالخيال.

وتقول له دلفينا وهي تقدم له وجبته المسائية في الفندق في الليلة الأولى لوصول المتشرد:

«- ليست الفرص قليلة في برشلونة لمن يملك مخيلة قوية. ويبدو لي من ملامحك أنك شهم ومتيقظ وشغيل. ولا أشك في الدور الكبير الذي قد تلعبه في هذه المدينة، ولا في الأحداث التي تساعدك عليه. إنتبه أيها الشاب فالمرحلة التي نمر بها اليوم جديدة كلياً في تاريخ البشرية: الكهرباء، التلفون، الغواصة إلى ما هنالك من عجائب. ولا يعلم أحد سوى الرب إلى أين نحن ذاهبون. وهل يزعجك أن تدفع أجرة الغرفة مقدماً؟».

وهنا يضع أونوفر بوفيلا كل ما يملك من مال، وكان عليه أن يبدأ منذ الغداة حياته في المدينة دون أن يكون يملك قرشاً واحداً.

حول هذه الرواية ومسيرته الروائية بعامة هذا الحديث معه:

- **كيف استطاع المحامي الذي هو أنت أن يتحول إلى روائي؟**

- الحق أنني صرت محامياً بالخطأ. فعندما دخلت الجامعة تهيأت لتقديم طلب انتساب إلى فرع الآداب، والأدب كان هاجسي الحقيقي إلا أن كل الظروف آنذاك كانت معاكسة فاضطررت إلى التغيير. وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت إن غالبية الكتاب والفنانين، حتى المغنين اليوم في اسبانيا والسينمائيين المتحدرين من الطبقة الوسطى هم محامون أصلاً. فلم يكن أمام هؤلاء سوى اختيار تلك المادة، مثلهم مثل السياسيين.

• لكن ما الذي جعل الأدب هاجسك الأول؟

ـ لأنني بالصدفة تربيت في عائلة، لم تنتج أديباً أو عالماً إلا أن هواياتها القراءات الأدبية. قدم لي والدي، الذي يعمل موظفاً في القضاء رواية «دون كيشوت» باكراً وكذلك كل نتاج أدب المغامرات والشعر، فهو نفسه كان يحفظ مقطوعات كاملة من الأدب والشعر، وكنا صغاراً نألف الأدب. كما كان لي عم متحرر، ملحد، هو ما يسمونه في الغرب «الخروف الأسود» في العائلة. وقد أسرّ إلي ذات يوم بأنه سيقدم لي هدية مفيدة. وكم كانت مفيدة حقاً: روايات بلزاك وستندال وزولا وكنا نتداولها في تلك الأيام في محيطنا الكاثوليكي بكثير من الحذر.

• ألم يكن الأدب مزدهراً في المرحلة الفاشية لعهد فرانكو؟

ـ في تلك المرحلة كانت الرقابة طاغية على النتاج الأدبي. مارست المحاماة، لكنني كنت أخسر القضية تلو القضية لأتأكد من فشلي في هذه المهنة. وسنح لي في الأثناء ممارسة هوايتي الأدبية جزئياً. وكنت أحياناً أرتبط ببعض الشركات كمستشار قانوني، وهذا يعني أن أعمل في فترات دوام محددة، ويجعلني في أوقات أخرى أشعر بحرية الكتابة أو القراءة. لكني مللت نهائياً مهنة المحاماة فانصرفت إلى الترجمة، ثم حالفني الحظ لأكون مترجماً في الأمم المتحدة بعد أن قرأت إعلاناً في صحيفة، فقدمت الطلب ونجحت، فانتقلت إلى نيويورك.

• ونيويورك التي قضيت فيها عشراً هل سحرتك؟

ـ الحق أنني في البداية كرهت هذه المدينة الفظيعة. ذلك أن نيويورك آنذاك لم يكن لها الصيت الجيد الذي لها الآن. بل كانت نموذج المدينة الإجرامية، والانهيار المالي لبلديتها. وكنت أسمع بأذني في تلك الفترة صرخات رعب في الليل، يعقبها صوت صفارات الإسعاف، وزعيق سيارات الشرطة، وفي النهار نضطر أن نجتاز شوارع جانبية ملأى بالأقذار والقطط والفوضى. والغريب أنني عندما استطعت أن أتدبر نقلي من نيويورك إلى روما اكتشفت أنني أحب نيويورك، لتلك الأيام بالذات، وليس نيويورك الثمانينات التي صارت أكثر أناقة ومريحة أكثر.

• تعني أن نيويورك صارت على الطريقة الإسبانية؟

ـ ربما هذا هو وضع نيويورك الثمانينات، لكن نيويورك السبعينات لم نكن نسمع فيها اللغة الإسبانية كما اليوم. ومن الطبيعي أن تنتشر هذه اللغة في هذه الآونة لأن معظم سكان نيويورك يتكلمونها، وهم من فقراء المهاجرين من أميركا الجنوبية هكذا وجدتني مقبولاً فيها بسبب حلف عدم الاعتداء بين مختلف الجاليات التي تتحدث الإسبانية. ففي تلك الشوارع المخيفة، ما إن تتكلم الإسبانية حتى تشعر بالأمان، وبأنك لن يصيبك أي مكروه.

• مــن المعروف أنك منذ نجاح روايتك مدينة العجائب في ١٩٨٦ صار دخلك من حقوق التأليف يكفيك لأن تعيش حراً بعيداً عن الوظيفة؟

ـ هذا صحيح، فإن دخلي من التأليف صار يكفيني إلا أنني أقبل وقتاً فآخر ببعض المهمات الرسمية في بعض المؤتمرات الخاصة بالأمم المتحدة، لأن هذه المؤتمرات تجعلني على صلة مستمرة بأشخاص ربطتنا معاً صداقة متينة. كما أن عملي يتيح هكذا أن أزور عواصم متعددة تفتح لي آفاقاً جديدة. وربما أيضاً، إذ أقبل بهذه المهمات، أن السبب خفي: رغبتي أن أؤجل تكريس نفسي كاتباً محترفاً يعيش من قلمه؛ مع أن كل الوقائع تجعلني في هذا الوضع، وخاصة الضرائب الكبيرة على مدخولي من التأليف.

• لكــن كــيف تفسر أن رواياتك الأربع إطارها برشلونة وكأن حياتك خارج وطنك لم تؤثر فيك؟

ـ إن الخارج لم يكن لي سوى المسافة التي تجعلني أرى وطني بوضوح أكثر. فالكاتب يستطيع ان يعالج موضوعه بعيداً عنه أكثر مما يستطيعه قريباً منه أو وهو في داخله. والدليل أنني منذ استقررت في برشلونة وأنا في صدد كتابة رواية جديدة إطارها نيويورك. فإذا لم تكن لي المسافة الجغرافية أخلق مسافة تاريخية كما حدث لبعض رواياتي التي كتبتها عن برشلونة وأنا في برشلونة.

• هل تعرف أن لقبك بين الصحافيين هو «كاتب برشلونة»؟

ـ أعتقد أنه اللقب المناسب. ولست اختصاصياً لا بالتاريخ ولا بالسياسة ولا

بالهندسة المعمارية أو البيئية، إلا أنني أكون جاحداً لو أنكرت أثر هذه المدينة بنواحيها المختلفة في نفسي وفي أدبي، لأنني استفدت منها أكثر مما استفادت مني، وبرشلونة في تغير مستمر، وأنا أتابع تغير أجوائها.

• كيف تصف أجواء برشلونة اليوم؟

ـ الحديث عن برشلونة اليوم حديث الموضة: إن برشلونة تشلح جلدها القديم (كما الحية المعمرة) والحق أن هذه المدينة صارت مثيرة للحشرية ليس لأنها تختلف عن المدن الأوروبية الأخرى بل لأن التجديد يطولها فجأة فتعيش حالة من تغير ملامحها مثيرة حقاً. والسبب أن هذه المدينة برغم تاريخها العريق عاشت تقريباً نصف قرن في حالة من اغفاءة اليقظة، وكانت في حاجة إلى صدمة لتوقظها، صدمة شبيهة «بالمعرض العالمي» الذي أقيم فيها، وكان المدماك الذي بنيت عليه روايتي «مدينة العجائب». فإن صدمة الجمهورية جعلتها في العقدين الأخيرين كما الفتاة تتجاوز عذريتها، وتتزوج فتريد بيتاً جديداً على الطراز الحديث وإذا عليها أن تحرق المراحل وتنفض كل شيء لتواكب العصر وتعوض تخلفها. إنها الآن في ورشة حامية، فهي تجدد السكة الحديد والميناء (الذي ظل كما هو منذ القرن الماضي) وكذلك المطار والطرق والأبنية العامة حتى السجون.

أي أنها تقوم في وقت قصير بما كانت تقوم به المدن الأخرى تدريجاً. وربما بين أسباب هذا النهوض أنها صارت هدف رجال الأعمال والاستثمارات من كل نوع. وانفتاحها الجديد على العالم يجعلها في حالة من الغليان، وهذا ما أحاول أن أصوره.

وأضيف: إنها ليست مصادفة أن رئيس بلدية برشلونة باسكوال ماراغال هو من عمري وعاش مثلي فترة اغتراب في نيويورك واضطر أن ينام في غرفة في شقتي هناك على الأرض. إنه حفيد أحد كبار مفكري برشلونة في القرن الماضي. ومثلي كان له كل الطموحات لتجديد هذه المدينة، وإن اختلفت طرق التعبير عن ذلك بيني وبينه. ثم لا تنس أن برشلونة ليست العاصمة فكان على رئيس البلدية أن يخترع المشاريع التي تجبر مدريد على مدّ العون المادي لهذه المدينة التاريخية، مدينتنا.

• أعـتقد أن المقارنـة بـين مدريد وبرشلونة والعلاقة بينهما من الموضوعات الأساسـية في روايتك «مدينة العجائب» حيث تقيم الموازنات بين الاختلاف في المفاهيم وعلائق التبعية؟

ـ الحق أن المدينتين تنتميان إلى شعبين مختلفين، لكل منهما ثقافته المختلفة. ولقد جمعهما التاريخ عبر أحداث دموية فظيعة، فخسرت برشلونة دائماً كل محاولاتها الاستقلالية، وعاشت المنافسة دائماً برغم الوحدة، حتى المباراة الأخيرة في كرة القدم كانت موضع تحقيق في صحيفة «أل بيه»المدريدية فخلصت فيه إلى أن الاهتمامات المدريدية كان لها الطابع الجمالي بينما الاهتمامات البرشلونية كان لها الطابع العرقي، والحق أننا أبناء تراثين متمايزين: نحن الكاتالونيين نتميز بروح الدعابة وبالسخرية من النفس حين المدريديون طوروا نهجاً خاصاً في التعامل التراجيدي مع الحياة، نحن عاطفيون أما هم فقساة وأقوياء.

• في التصـدير لروايـتك «مدينة العجائب» تأخذ من إنجيل لوقا ما يقوله عن الروح النجسة التي إذا خرجت من الإنسان طافت في أمكنة قاحلة طلباً للراحة وإذ لا تجد تقول: أرجع إلى بيتي الذي خرجت منه، فتأتي فتجده مكنوساً مزيناً، فتمضي عندئذ وتعود ومعها سبعة أرواح أشرّ منها لتسكن فيه حتى النهاية السيئة لذلك الإنسان.

ـ أعترف أنني من القراء المدمنين للكتاب المقدس. وفي كل الصفحات وليس في التصدير إشارة إلى الرموز المقدسة، بل إن بعض المقاطع تكاد تكون جواباً عن النصوص المقدسة، أو أسئلة مستوحاة منها. أما لماذا اخترت هذا المقطع من إنجيل لوقا فلأنني أريد أن أجعل الكتاب يتضمن هذا المعنى بوضوح للقارئ، إن الشيطان يظل يرود المكان الذي خرج منه وغالباً يعود إليه فتصير الحالة أسوأ هناك. فهل أكون أتنبأ ربما بمستقبل برشلونة بعد التنظيف الهائل الذي يحدث الآن؟

• قد يلتبس على القارئ كثير من مشاهد الرواية لاختلاط التاريخ بالأسطورة في السـرد. مـثلاً سـوف يتساءل القارئ في مقطع في الرواية عن الدهشة التي أصابت البرشلونيين أمام فيلة القائد هنيبعل وكيف هؤلاء ظلوا مسحورين بالمشهد زمناً. فإلى أي حد هذا القول ثابت تاريخياً؟

ـ لقد استوحيت هذا المشهد من التاريخ، وهو مشهد شديد الاحتمال. نحن نعرف أن برشلونة بناها القرطاجيون فلماذا يكون مستبعداً أن تمر فيلة هنيبعل في طريقها إلى روما عبر هذه المدينة والفيلة نفسها قطعت جبال البيرينيه؟ إن احتمال مثل هذا كبير ومن هنا اعتبرته في روايتي كأنه حدث فعلاً.

• حسـناً وماذا عن الأرقام التي تزرعها في سياق الرواية هنا وهناك؟ مثلاً أنت تقـول إن بطلك «أونوفر بوفيلا» وهو يفتش ن عمل في برشلونة في نهاية القرن الماضي كان هناك ١٦١٨٦ خادماً، فمن أين لك هذه الدقة؟

ـ قرأت هذا الرقم في أحد كتب التاريخ لتلك الفترة، واستخدمت هذا الإحصاء للسذاجة التي تفوح منه، وأعجبتني. والتدقيق في تلك المسائل كان من مميزات تلك الآونة.

• إن أول عمـل قام به بطلك «أونوفر بوفيلا» توزيع بيانات الفوضويين على جمهـور «المعـرض الدولي»، وصار بين كبار الأغنياء في ما بعد إلا أنه ظل يتذكر بحنين تلك التجربة، فهل يعكس بطلك هنا تجربة خاصة بك؟

ـ الحق أن المد الفوضوي الذي كان انتشاره هنا في برشلونة له معنى آخر عند البرشلونيين غير ما له عند غيرهم. فالفوضويون البرشلونيون باستثناء بعض الأفراد الذين جاءوا من نوادي المثقفين في الخارج، لم يربطوا أبداً بين الفوضوية والإرهاب. إن الفوضوية العمالية هنا كانت طوباوية مثالية، وكانت حقاً تطمح أن تنتهي سلطة الدولة وسلطة الكنيسة دون إراقة نقطة دم. وإذا حدث أن تخطى الأمر هذه الحدود، فذلك في فورة غضب على حسب المزاج الكاتالوني. ومن عيوبنا أننا احتفظنا دائماً بهذين الطموحين الكبيرين: المحافظة البورجوازية والفوضوية دون أي محاولة للتوفيق بينهما. لذا صفيت الحركة الفوضوية بالعنف وهي بعد شابة دون أن تفيد كتجربة في تاريخنا. ولذا بقيت راسخة بطفولية في أعماق الذاكرة الشعبية.

• لكن بطلك «أونوفر بوفيلا» كانت تتناوبه الرغبتان: إما الإثراء بأي ثمن وإما الفوضوية والعنف الكلي.

ـ إن «أونوفر بوفيلا» شخصية خيالية، وليس شخصية تاريخية، وإذ خلقته هكذا فلأنه يعكس بصدق العقلية البرشلونية في وعيها وفي لاوعيها. وهو نفسه لم يكن واثقاً أن حياته العجائبية كانت حقاً فشلاً. لذا هو القارئ وحده يحكم في هذه المسألة.

• في روايتك الكثير من الرذائل في برشلونة فإلى أي حد ينطبق هذا على الواقع؟

ـ كل ما في الرواية من تصوير للرذائل مستوحى من تاريخ المدينة. فهذا الميناء التاريخي يفوق أي ميناء آخر في إظهار ذلك وربما السبب موقعه الاستراتيجي في شبه الجزيرة الممتدة كلسان أوروبا في البحر. وهذا الموقع جعله ذا وضع سياسي متفرد في الحرب العالمية الأولى فكان على الحياد محطة كل البحارة من كل الأطراف. والدعارة والسكر وتجارة المخدرات والعصابات التي كانت تتنافس على جباية الخوات من البضائع كل ذلك مستوحى من الواقع وإذ أضفت إليه بعض المبالغات فلأجل الحدث الروائي ومستلزماته.

• لماذا كلما وجد بطلك نفسه في مواجهة قرار مصيري في حياته المهنية أو الاجتماعية نراه يعود إلى ضيعته بعيداً عن برشلونة؟

ـ الفترة في عبور برشلونة من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين رافقها انتقال هذه المدينة، وهي عاصمة تلك الناحية في إسبانيا، من منطقة زراعية إلى منطقة صناعية. وظلت عائلات برشلونة، برغم تغير وضع مدينتهم يشعرون برباط عميق مع تراثهم الزراعي. فكان من الطبيعي أيضاً لبطلي، الذي يمثل روح برشلونة، أن يعود في اللحظات الحاسمة من حياته التي تسبق قراراً مصيرياً إلى الريف، إلى حيث عائلته ليتشاجر مع والده أو شقيقه قبل أن ينطلق من جديد في مغامرته البرشلونية.

• أو يذهب إلى هناك بحثاً عن ذلك القرد الذي عاد به والده من كوبا وانتهى بعد موته إلى تحنيط ليظل تذكاراً في البيت الأبوي...

ـ ربما، لكن مسألة التحنيط تتردد في رواياتي، دائماً يظهر فجأة المحنط ظهوراً ضرورياً. وهذا لا يحتاج إلى التحليل الفرويدي. لقد ارتبطت، ذكرى التحنيط بأيام دراستي. ففي الكلية، قررنا لتحسين مواظبتنا على الدراسة، أن

نفتتح صالة خاصة بالحيوانات المحنطة واتفق أن المسؤولين الدينيين عن الكلية جاؤوا يوماً بغوريلا محنطة، وكانت متعتنا الوحيدة كل مساء أن ندخل الصالة ونجعل الغوريلا ترتدي جبّة راهب. وأذكر أيضاً محلاً في ساحة «بلازا ريل» في برشلونة لبيع الحيوانات المحنطة وكانت متعة الدخول إليه لمشاهدة أنواع غريبة من الحيوانات ومن رؤوس بشرية كانت عملت على تقليصها قبيلة الجيغارو من الهنود الحمر في أواسط المازون، بطريقة فريدة في تقليص حجم الرأس بمستحضر من الأعشاب ظل سراً. كان رجال القبيلة هكذا يفعلون برؤوس القتلى من أعدائهم بنية السحر، وكان منظر الرؤوس مثيراً لحشريتنا كمراهقين.

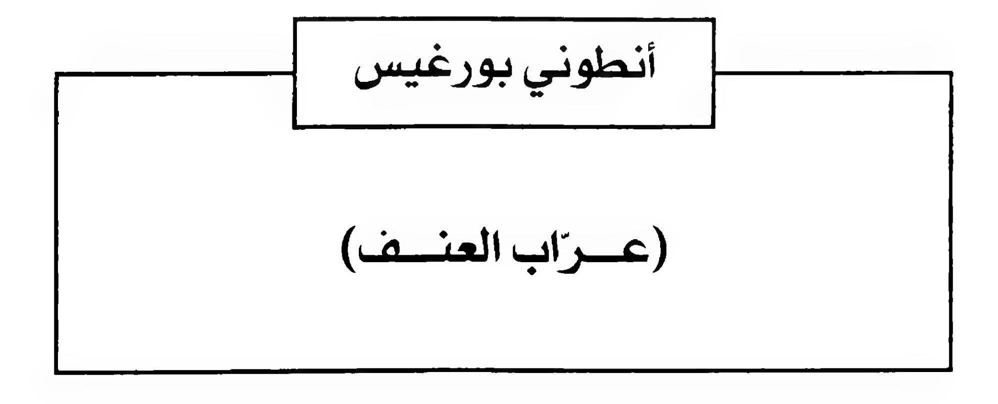
• نجد في رواياتك استخدامات شبيهة بأساليب التجسس كأسلوب ماتاهاري، أو اللعب الفني على طريقة بيكاسو أو شخصيات بأسلوب راسبوتين، وإذا لنا أن نختصر جوّها وأن نصنفها فهل يمكن أن نجعلها في مصف رواية المغامرات؟

ـ بالطبع، إنها رواية المغامرة الواقعية للبطل ـ الضد (البطل الذي غزا كل الثقافة الأوروبية المعاصرة). لكن لا تنس أن هذا البطل ـ الضد، أو نقيض البطل اختراع اسباني قبل كل شيء، منذ القرن السادس عشر مع لازاريللو دو طورم. ولقد أثر بي كثيراً منذ طفولتي. وروايتيّ «سرّ السرداب المسحور» و«المتاهة ذات الزيتون» اللتين تبدوان كسخريتين بوليسيتين (باروديا بولار) كتبتهما في الحقيقة كتكريم لهذا النوع من رواية المغامرة. وكل ما فعلت أن استبدلت بالسائح أو الخادم في الأدب القديم تحرياً معاصراً. وكان علي أن أنتظر ترجمة الروايتين إلى النروجية لأقرأ تحليلاً تاريخياً في هذا الموضوع لناقد نروجي في مقدمته للترجمة، فأستعرض تطور هذه الشخصية المغامرة من «كانديد» فولتير إلى أبطال روايات صموئيل بيكيت. والمشترك بين هذه الشخصيات التي تجول في العالم مشوشة وسخة مثيرة للاشمئزاز أنها تفكر في وجودها البائس، لدى كل خطوة، بطريقة مضحكة. وهذا النوع من المغامرة في رواية «مدينة العجائب» ليس ظاهراً بوضوح كما في رواياتي السابقة، إلا في المسائل العقارية حيث يتدخل بطلي «أونوفر بوفيلا»، أو في غرامياته.

• هل يمكن القول إنك تأثرت بالرواية الأميركية ــ اللاتينية؟

ـ تأثيرها جاء لاحقاً. فإن الروائيين الأميركيين اللاتينيين أمثال غارسيا

ماركيز وفارغاس لوزا، اللذين عاشا فترة في برشلونة، يمكن حصر تأثيرهم علينا في ثلاث نقاط. أولاً في استخدامهم اللغة الإسبانية كلغة حيّة ونحن كنا نتعامل بها كلغة ماتت في القرن العشرين. فرواية مثل «البيت الأخضر» لفارغاس لوزا تبدو كأن التماسيح هي كتبتها، أو ماركيز الذي يجعلنا نشم رائحة الأوراق اليابسة في الغابة. والنقطة الثانية أن كتاب أميركا اللاتينية يقفون من الكتابة موقفاً فضائحياً عارياً حين نحن نكتب كما لو الكاتب عندنا معزول أي أننا نكتب بالسر. حين هم يفضحون لعبتهم الكتابية كأطباء أسنان أو مهندسين. والنقطة الثالثة، وهي ميزة خاصة بهم كأميركيين، أنهم جعلونا ندرك أن في الإمكان جعل الكتابة الجيدة عملاً مربحاً وكنا نحن نظن العكس. أما اليوم فهذا الهاجس مشترك بين كل روائيينا. وأنا انطلاقاً، فارقت حيائي. أعرف أن الكتابة عمل مضن وفي آن تسلية. وإذا كانت الفلسفة أو الدراسات عامة لتنويرنا وتثقيفنا فإننا أيضاً نحتاج إلى سرد القصص المسلية، أو ماذا تنفع القصص؟


أنطوني بورغيس
(عـرّاب العنـف)

«الأشياء قبل الكلمات»

(انطوني بورغيس)

الروائي أنطوني بورغيس حمل لقب «عراب العنف» لروايته «البرتقالة الآلية»، التي جعل منها المخرج ستانلي كوبريك تحفته السينمائية.

كان بورغيس في الجزء الأول من مذكراته حين صدر في ١٩٨٧ في لندن بعنوان «ويلسون الصغير والرب الكبير» أثار جدلاً عنيفاً للصورة البشعة التي نقلها إلى القارئ العالمي عن الامبراطورية البريطانية، وكان هذا الرجل نصف الإنكليزي ـ نصف الإيرلندي دخل عالم الأدب بالصدفة. كان في الثانية والأربعين موظفاً لدى الجيش الإنكليزي في المستعمرات الماليزية ويكتب في آن انتقادات عنيفة للاستعمار الإنكليزي باسم مستعار، ما دفع الإدارة الإنكليزية إلى التخلص من هذا المزعج باختراع تقرير طبي فيه أنه مريض بالسرطان ولم يبق له في الحياة أكثر من سنة. وكان ذلك في ١٩٥٩ فترك بونيو ليعود إلى بلده ويقتنص الوقت القصير الذي له في الحياة للكتابة بغية أن يؤمن دخلاً لأرملته العتيدة.

هكذا كتب في سنة واحدة خمس روايات، وعندما وجد أنه لم يمت لم يكف عن الكتابة منذ ذلك بالسرعة نفسها كما كان يكتب تحت هاجس الموت، حتى إن المترجمين لرواياته كانوا يجهدون للحاق به.

نشر ما يزيد على خمسين كتاباً في ربع قرن: «البرتقالة الآلية»، «البذار المجنون»، «سمفونية نابوليون»، «روما تحت المطر»، «عسل للدببة»، «قوى الظلمات»، «السيد اندريه»، «آخر أخبار العالم»، «مملكة الكافرين»، «عميل يريد لكم الخير»، «البلد الذي ينبت الجليد»، «هذا القديس همنغواي» وغيرها.

أسلوبه الفريد في تناول الواقع المعاصر جعله أيضاً يتناول التاريخ بطريقة مدهشة ومنها روايته المتخيّلة للفترة المجهولة من حياة المسيح حتى ظهوره العلني، فنرى المسيح متزوجاً امرأة كنعانية سوف تقضي تحت سنابك الخيل الرومانية في سورية.

ويدهش أكثر في حياة الكاتب كونه مؤلفاً موسيقياً أيضاً في «كانتات للبيانو» كتبها على قصيدة للشاعر الإيطالي دانونزيو، وفي ١٩٨٧ عزفت له أوركسترا جنيف قصيدته السمفونية «روزنامة السيد بورغيس». وفي العاصمة النمساوية كتب الصيغة الموسيقية لروايته الشهيرة «البرتقالة الآلية». وهنا حديث معه نشرته مجلة «لير» الفرنسية:

● **كيف وجدت الفرنسيين مذ اخترت الإقامة بينهم؟ (يعيش في موناكو)؟**

ـ يعجبني في الفرنسيين أن عاهراتهم يتكلمن كالأساتذة الجامعيين.

ذات يوم طلبت من غرسون المطعم فاكهة فسأل باستغراب: أتريد فاكهة يا سيدي؟ وتطلع إليّ ليعرف من أي بلد أنا. كأن الجميع هنا لا يقبلون الناس إلا على غرارهم. بعض سائقي التاكسي كانوا يتحدثون عن بروست وعن الرواية ـ النهر، والفرنسيون عامة فخورون بلغتهم. وغالباً كان الذين يحادثونني في الراديو أو التلفزيون يسخرون من بعض عباراتي الفرنسية التي معناها المجازي يختلف لديهم عن معناها الحرفي. وكأن المطلوب من الذي يتحدث بالفرنسية أن يكون كالفرنسيين.

● **قبل عشرين سنة، ربما كان الوضع مختلفاً.**

ـ صحيح، أعتقد أن الفرنسية ستصبح قريباً شبيهة بلغة الإسكيمو، لأن عادة أكل الحروف الصوتية تزداد وتنتشر. وإنني لأتحسر على زمن الجنرال ديغول. كنا نفهم جيداً اللغة، ويحدث هذا للغة الإنكليزية.

● **كتابك الجديد «ك...»**

ـ ألفظ «كوارت تيوب»، اسم غريب، يشبه ما تقرأه على ظهر الآلة الكاتبة، إنه كتاب جمعت فيه بعض مقالاتي وكان يفترض أن يكون أضخم مما هو إلا أن ناشري الفرنسي نصحني بحذف المقالات التي قد لا تروق القارئ الفرنسي، على كل حال ما بقي يكفي للتعبير عما أردت أن أعبر عنه كناقد وليس كروائي.

• لكن تعرف أن نقدك ليس دائماً وقعه جيداً على زملائك الروائيين. هل تشعر أحياناً بأن نقدك ظالم؟

ـ أبداً. أبداً. أبداً. إنني موضوعي جداً في نقدي، لا أنسى ما قاله فلوبير عن الرواية، حين وصفها بأنها عمل يشبه بناء آلة ضخمة، والروائي لا يجب أن ينسى هذا عندما يكتب نقداً. والروائي أعرف من باقي النقاد بصعوبة الكتابة الروائية.

• قد لا يكون نقدك ظالماً، لكنه في الإجمال قاس.

ـ هذا ضروري، ولا أعتمد في نقدي إلا العنصر الجمالي. ثم إنني لا أهتم بشخصية الكاتب بل بعمله فقط.

• هل ينطبق قولك هذا على نقدك للروائي الأميركي نورمان مايلر على هذا النحو: «إن مايلر لحاجته إلى المال يتنازل كثيراً إلى أن يتجاوز الفن إلى التجارة البشعة»؟

ـ كان هذا الكلام حول روايته «نشيد الجلاد» فقط. وبعد خمس من ذلك، عندما أصدر مايلر روايته «أمسية قديمة» رميت عليه المديح بغير حساب. (١٩٨٤)، ما يؤكد أن ما أكتبه من نقد لا ينطلق من حسابات شخصية.

• هل تؤمن حقاً بأن زميلك الروائي الإنكليزي جون لوكاريه، ليس سوى «كاتب سطحي» على تعبيرك؟

ـ صحيح أنني قلت هذا وأزيد أن رواياته خالية من أي حس بالدعابة وشديدة التعقيد. وأهمية رواياته فقط في كونها تزيدنا معرفة بعالم التجسس والاستخبارات. لكن لا أهمية لها على الصعيد الأدبي. وأستغرب أن يكون بعض رد الفعل على نقدي هذا من باب «إن بورغيس يغار من لوكاريه». وهذا ليس صحيحاً. ولو كنت حقاً أغار فليس من جون لوكاريه على الأكيد، وهو حاقد عليّ لهذا السبب حتى إنه ذات يوم وكنا مدعوين معاً إلى مؤتمر أدبي في لانكشاير، رفض أن ينام معي تحت سقف فندق واحد، إنها نظرة طبقية أكيدة.

• وهل الغيرة صفة منتشرة بين الكتاب؟

ـ أعتقد هذا، لكن المسألة لا تخصني لأنني وحيد في مهنتي، وعندما أكون في انكلترا لا أرى أحداً سوى الكاتب كنغلي آمي، فهو مثلي وحش شراب

وسهر وتدخين، أما وأنا على الشاطئ الفرنسي فلا أرى سوى جاري في انتيب، غراهام غرين، الذي يزداد غرابة مع الأيام، فلم يبق له أصدقاء، وكان يكتفي بمراسلة كيم فيلبي الجاسوس الإنكليزي (الذي قضى نحبه أخيراً في الاتحاد السوفياتي). والتصرف الأغرب عندما اتهمني بأنني ضمنت إحدى رواياتي حديثاً حميماً بيني وبينه، وأعتقد أنه يصاب بالهلوسة.

• لماذا هو كذلك حقاً؟

ـ لأنه اعتنق الكاثوليكية على كبر، أما أنا فكاثوليكي منذ الولادة، وهذا الفارق أراه كبيراً ففي أحد كتبه الأخيرة يزعم أن الذين اعتنقوا الكاثوليكية بعد الوعي، هم الذين يستطيعون أن يفهموا جوهر الدين، وأنهم الأهم لأن يتعمقوا اكثر من غيرهم في اللاهوت، وينسى أن الكاثوليكية ليست مجرد دين، بل تربية قبل كل شيء. ثم إنني نصف ايرلندي فجدتي ماري ـ آن فينغان المعروفة بتقواها، وكذلك ابن جورج دوير أسقف برمنغهام، والإيمان عامة في انكلترا، هو ايرلندي. والإيرلنديون وحدهم حفظوا الدين وتمسكوا به، وهذا ما لا يروق كتاباً متدينين على كبر مثل غراهام غرين وافلين فوغ اللذين انوجدا كليهما مجبرين على الصلاة في الكنيسة جنباً إلى جنب مع العمال الإيرلنديين أو الغلمان الإيطاليين. والدين ليس أريستوقراطية، وهذا موقف شاذ وغير مقبول اجتماعياً. وفي كتابها «عودة إلى براديز هيد» تخترع فوغ عائلة أريستوقراطية كاثوليكية انكليزية بطريقة غير مقنعة إطلاقاً، لمجرد إثبات نظرتها.

• إذن من هم الكتاب الذين وجدوا حظوة عندك؟

ـ في انكلترا القليل القليل.

• مثلاً ب. د. جيمس؟

ـ من هو هذا؟

• صاحب رواية «مذاق الموت».

ـ أهي امرأة؟

• **طبيب. وماذا عن وليم بولد؟**

ـ لا يزال شاباً، هو موهوب أكيداً، ولـه مخيلة جيدة. إجمالاً إن الإنكليز ليسوا أوروبيين كفاية. وفي الميدان الأدبي لا تزال فرنسا في المرتبة الأولى تليها ايطاليا، أما الإنكليز فتنقصهم القواعد الأدبية. أنا نفسي مسجون في لغتي، وأتمنى لو كنت مثل صموئيل بيكيت مزدوج التعبير، فأترجم رواياتي إلى الفرنسية أو أكتب بها مباشرة، ذلك أن بالفرنسية، ما إن يكتب المرء بهذه اللغة يكون يفكر، حين نحن عندنا المسألة اجتماعية أكثر.

• **حسناً، من الكتاب الفرنسيين من تفضل؟**

ـ سيلين في الطليعة. إنه كاتب عميق أثر بي كثيراً. وكذلك سارتر وإن أقل. وأحب أيضاً ما يعمله ميشال تورنييه. أما في ايطاليا فأتذوق بشغف أعمال امبرتو ايكو وليوناردو دو سياسيا، وكالفينو، وفي الولايات المتحدة هناك شاوول بيلو وفيليب روث وأيضاً جون اوبدايك وغور فيدال. ولا أرى شاوول بيلو في شيكاغو بل في فرنسا، إنه أوروبي أكثر، إنه يفكر، وفي هذا الاختيار مزاجي.

• **وماذا عن جيمس جويس؟**

ـ إنه الأكبر بالتأكيد. أضعه فوق الجميع وقد تفاجأ إذا قلت لك بأن الجزء الثاني من مذكراتي ويصدر قريباً بعنوان «ويلسون الصغير والرب الكبير»، خاتمته لهذا الروائي الكبير، لأن هذه المذكرات تتوقف في ١٩٨٢، عند الذكرى المئوية لولادة جويس في دبلن، وهو تاريخ رمزي جداً. واهتمامي بجويس لا يقتصر على هذا، كان محور العديد من دراساتي ومحاضراتي وأفصل هنا بين الشخص والأديب، إذ كان جويس سيئاً كشخص، أهمل عائلته، خلق شخصياته وأهمل الأشخاص الذين يعيشون حوله. والعبقرية في رأيي لا يجب أن تقترن بهذا التصرف. وإعجابي فنياً به لا حدّ له، لكن حياته ليست كذلك، ثم إن هذا الرجل لم يكتب مقالاً واحداً ليعيش منه، لم يعرف معنى الأدب كمهنة للعيش، فلم يترك لعائلته في وصيته أكثر من ألف ليرة انكليزية. هذا ليس بالأمر الذي يثير الإعجاب من رجل شهير مثله.

• **أهذا يعني أنك أفضل منه في هذه الناحية؟**

ـ بالطبع أنا كاتب جاد، وأيضاً أتحمل مسؤولية، أعيش من أدبي، دون أن أكون أسيراً لهذا الاعتياش. أي بدون تنازلات. كل أديب جدي يستطيع ذلك وإذ أكتب النقد أو المقالة فلأنني أدرك أن التعبير الروائي لا يكفي دائماً. فالأدب عمل صعب، وكل كتاب يطرح أسئلة جديدة، وكل مرة على الكاتب أن يعيد خلق لغته.

• لنفترض أنك كنت ميسوراً مادياً، أكنت تتوقف عن الكتابة؟

ـ أبداً، إنني كادح بطبيعتي، لكن بأسلوب سيد، والبعض لا يرى رأيي، وهذا فورستر مثلاً اكتفى بست روايات وكذلك فرجينيا وولف. واشعر أنني يجب أن أكتب كل يوم ألف كلمة لأشعر أنني اكتفيت. وأحياناً أكتب ألفي كلمة. إنها المهنة، فأنا أستصبح نهاري بإبريق من القهوة، ثم أؤلف مقطعاً موسيقياً، قبل أن أندفع إلى الكتابة، ويكون دماغي نشط كفاية ـ لم لا؟

• لكن النقاد الإنكليز يأخذون عليك الغزارة والسرعة في الكتابة؟

ـ صحيح إنني أكتب مسرعاً وهل السرعة عيب؟ إن اتهام الفنان بأنه يعمل مسرعاً اتهام مستهجن، والسبب الحقيقي لتحامل النقاد الإنكليز يعود إلى أن الإنكليزي يرى في الارتزاق من الكتابة فقط أمراً مشيناً. وسلفي هـ. ج. ويلز كان غزيراً مثلي، وكان يكسب قوته من أدبه، وكان ينشر أربع روايات في العام، ما جعله كل عام يفتش عن ناشر جديد، لأن ناشره كان يحتقر غزارته في الكتابة. حتى إن الرئيس ماكميلان آنذاك صرح علناً أنه لن يدعو مثل هذا الكاتب إلى مائدته لأنه يخاف أن يأخذ معه الشوك والملاعق. فالكتابة عندنا مسألة ذوق اجتماعي.

• أعتقد أن لك قراء في الفرنسية أكثر مما لك في الإنكليزية.

ـ هذا صحيح، ونفيت نفسي من بلدي منذ عشرين عاماً. ولدى كل كتاب جديد لي أتوقع هجوماً من النقاد الإنكليز، وأيضاً من الجمعيات النسائية التي ترى أن أدبي مذكر أكثر من اللازم، أما النقد، فلأن النقاد المتخرجين في جامعة أوكسفورد أو كامبريدج يعتبرون أن الكتاب المتخرجين من الجامعات الأخرى هم في صفوف الخصوم وهنا الصراع التقليدي بين الشمال والجنوب الإنكليزيين. وأنا

لسوء الحظ خريج مانشستر أتحدر من عائلة نصف ايرلندية ومن الطبقة العمالية. والمسرح لنا هو التخرج الحقيقي في الحياة، هناك ينال صاحب الموهبة شهادته، أمي كانت راقصة ومغنية على مسرح شعبي، وأبي كان عازف بيانو في دور السينما. ووضعي هذا مثل أفراد فرقة البيتلز في ليفربول. هم طلعوا بموهبتهم من المسرح الشعبي. وعندما سردت قصة حياتي في الجزء الأول من مذكراتي وصفها أحد النقاد بالسيرة العصامية.

● لنعد إلى النقد، ما هو معيارك الصحيح للروائي والرواية؟

- الروائي يجب أن يتمتع قبل كل شيء بالقدرة على الخلق، أو للأصح بإعادة خلق العالم خاصته، تماماً كما فعل سويفت في كتابه «رحلة غوليفر». واضع كتاب جورج بيريك «حياة وطريقة استعمال» في هذا المصف، لولا أنه بلا شخصيات لسوء الحظ لكنه كتاب مهم يستحق الجدل الذي قام حوله. وآخذ على الرواية الفرنسية الحديثة أنها قتلت الشخصيات. وأشعر بالأسف، عندما أتذكر شخصيات رائعة مثل «غارغنتيا» و«بانورج»، والتراث الفرنسي العظيم في الأدب الخيالي تراث مات، ودق ألان روب ـ غرييه المسمار الأخير في نعش هذا التراث. وبيريك هو الاستثناء وكذلك كينو وشخصية «زازي» منه جميلة جداً. وأعتقد أن آخر شخصيتين عظيمتين خلقهما الفرنسيون منذ نهاية الحرب هما «استاريكس» و«أوبليكس»ن وينتميان مباشرة إلى رابليه. ولا مؤاخذة لا أستطيع أن أؤمن برواية لا شخصية فيها.

● هل أفسر تأثرك الكبير بسيرانو دو برجراك على هذا الضوء؟ ولماذا اقتبسته للمسرح مرتين؟

- اقتباسي الأول كان في الولايات المتحدة في مينابوليس وكان يسيطر هناك «مسرح المدير» كما اليوم «مسرح المؤلف». وكان لمدير المسرح الصلاحية الكاملة في تعديل النص على مزاجه. فشاء المدير أن يتوسع في النص ويربط مشاهد سيرانو والقمر بمشاهد رواد الفضاء الأميركيين وكانوا يغزون القمر. كما لم يعجب بمشهد الوليمة التي أقامها الغاسكون لأنفسهم قبل الموت، رآه غير لائق. ورأى من غير اللائق أن تزور «روكسان» ساحة القتال. وهكذا وجدت النسخة الأميركية تشوهت مع المدير الأميركي، وعندما عدت إلى انكلترا كتبت النسخة

الإنكليزية لفرقة شكسبير الملكية في لندن، فجاءت أكثر أمانة لنص ادمون روستان. وأعترف بأنني أحببت كثيراً شخصية «سيرانو»، شخصية فرنسية جداً، بقدر ما هي غاسكونية محلية جداً. وهو في المسرح يقف في مصاف شخصيات مثل «فالستاف» و«هاملت» وغيرهما. قد لا تكون المسرحية عظيمة لكن شخصية سيرانو عظيمة. ونحن نغفر لجويس هذا التعقيد الشديد الذي يلف جو روايته «يقظة فينغان» لتلك الشخصيات الرائعة التي في الرواية.

● ها نحن من جديد إلى جويس...

ـ وسنظل نعود دوماً. في ١٩٥٩ عندما أنبأني الأطباء بوجود ورم خبيث في رأسي وأنني لم يبق لي في الحياة أكثر من عام وضعت خمس روايات ونصفاً، وآليت أن لا أموت قبل أن أقرأ كتابين كانا صدرا «لوليتا» لنابوكوف و«سيرة جويس» التي وضعها ريتشارد ايلمان.

وأصبت بخيبة الكتاب الأول، والكتاب الثاني وجدته عظيماً، إذ استطاع ايلمان أن يصور الحقيقة الايرلندية كما لم يصورها أحد. وفيها نفهم لماذا دبلن مدينة ـ محادثة، حيث لا نرى بل نتحدث، مدينة الحقائق الأدبية التي تصبح حقائق تاريخية.

● وماذا حدث لسرطانك؟

ـ لا أدري اليوم هل هذا الورم الخبيث الذي أعلنه الأطباء مرض عضوي أو مرض سياسي، لكن الحادثة كالتالي: كنت أعمل مع الجيش الإنكليزي في ماليزيا وبورنيو وكنت أدرس وضع الجزر وأكتب مقالات نقدية قاسية ضد الاستعمار الإنكليزي هناك، وكتبت دراسات عن اخلاق القبائل المحلية، ولم أكن بعد كتبت الرواية واتخذت اسماً مستعاراً هو ما أعرف به اليوم لأن اسمي الحقيقي كان جون أنطوني بورغيس ويلسون، والسبب في تغيير اسمي أن اسم جون ويلسون منتشر في كل أنحاء الامبراطورية البريطانية. المهم أن الإدارة الرسمية لم يكن يعجبها عملي، وكانت تفتش عن طريقة للتخلص مني. وذات يوم أبلغني الأطباء أن ثمة إفرازاً متزايداً في البروتيين في السائل النخاعي الشوكي، وأنني لم يبق لي في الحياة أكثر من سنة، ومن الطبيعي أن لا يعود أحد يقبل أن يستخدم

رجلاً يحتضر. وهكذا عدت إلى لندن وقررت أن أكتب، خلال عام واحد ما يكفي أن يعود بريع معقول إلى أرملتي. وكنت أظن فعلاً، أن هذا الورم في دماغي نتيجة عبقريتي، وحدث أن امرأتي هي توفيت وأنني لا أزال أعيش منذ ثلاثين مع زوجتي الثانية. أما الروايات الخمس التي ألفتها بهاجس الموت فما زالت تدر عليّ ريعاً يكفيني. وأعتقد أنني اكتسبت عادة السرعة في الكتابة منذئذ.

• ألا ترغب حقاً في الشهرة؟ ألم تفكر مثلاً في جائزة نوبل؟ البعض شاهدك مراراً في استوكهولم.

ـ غالباً لا يكون الكاتب واثقاً مما يكتب. من هنا رغبته في رأي قرائه والشهرة هي التعبير عن دعم الجمهور للكاتب، فيزداد ثقة بما يكتب. أما جائزة نوبل فلست أحفل بها حقاً. إن مواطني وليم غولدينغ نالها على الأرجح لأنه له اصدقاء في استوكهولم، أما الأوسترالي باتريك وايت فنالها لأنه لواطي، ومعروف أن اثنين من أعضاء اللجنة الحاكمة الأسوجية هما لواطيان على كل حال. إن أحكام نوبل ليست أدبية صرفة كما نعلم، وهؤلاء الأسوجيون لا يقرأون، ولذا قد يجدون من الأسهل أن يقرأوا أعمال غولدينغ التي لا تجاوز ست روايات على أن يقرأوا أعمال بورغيس التي تزيد على خمسين.

• ولماذا لم تحصل على «بوكر برايس» اللندنية؟

ـ أعترف بأنني آسف لكوني غير مقبول في بلدي، وأعترف بأن لفرنسا الفضل في شهرتي وهي مذ أعطتني جائزة الكتاب الأجنبي فتحت أمامي أبواب السوق العالمية، وأكرر هنا أن انكلترا لا تحظى بتراث أدبي كما فرنسا، ذلك أن الأدب فيها محكومٌ بالعلاقات الاجتماعية الخاصة حين فرنسا منذ الثورة الكبرى قبل قرنين كسرت كل المقاييس وفتحت الأبواب لكل المواهب.

• هل تذكر كلمة فورستر الشهيرة التي طالما استخدمها خريجو كامبردج دفاعاً عن التحاقهم بجهاز الاستخبارات السوفياتية؟

ـ بالطبع «إذا سأختار خيانة أصدقائي أو خيانة وطني فسأختار خيانة وطني». وهو شعار أقبله ككاثوليكي انكليزي فلا أجد صعوبة في خيانة بلدي. إن ملكة انكلترا بروتستانتية وليس عليّ أن أكون مخلصاً لها. منذ صغري كان

والدي يقول لي إن الملك الوحيد الذي يجب أن نكون مخلصين له هو الملك جاك الثاني، آخر الملوك الكاثوليك في بريطانيا، إننا حقاً على هامش المجتمع. إن كاتباً مثل أوسكار وايلد ضحى به لسبب واحد أنه ايرلندي، إنه ضحية المؤسسة الإنكليزية اللواطية. والقاضي الذي دانه كان أيضاً لواطياً.

• يسكنك هاجس اللواطية فهل أنت لواطي متستر؟

ـ أبداً، الحق أنني مفرط في الذكورة، لكن لا يمكن الحديث عن مؤسسات كهذه في انكلترا دون ذكر مدرسة ايتون أو جامعة كامبردج، إنه مجتمع من الذكور كله، وله طقوسه وتقاليده وقاموسه. وأنا أحب النساء، لكن جعلت بطل روايتي «قوى الظلمات» لواطياً، وهي الرواية التي نلت عليها جائزة مديسيس، فظن البعض أنني كذلك. وفي أميركا توضع هذه الرواية في المكتبات على الرفوف المخصصة بهذا النوع من الأدب، وثمة سوء فهم كبير لي في هذا الموضوع.

• يقال عنك أيضاً بأنك مشاغب؟

ـ هذا صحيح، وإنها لصفة ضرورية في مهنتي، إنني هنا اشبه باللورد بايرون، أحب العراك وأحب الجدل، وليس العنف، وفي روايتي «البرتقالة الآلية» كنت أتستر على العنف، حين المخرج ستانلي كوبريك لم يظهر في الفيلم سواه. والحق أنني لا أحب هذا الفيلم. وفي أميركا يتهمونني بأنني عراب العنف لهذا الفيلم، ودائماً تدور الأحاديث معي حوله. وهكذا في ايطاليا، فاضطررت أن أترك ذلك البلد الجميل الذي أحببته لألجأ إلى موناكو، والفيلم جعل الإيطاليين ينظرون إليّ نظرة مشبوهة وبين الصفات التي يطلقونها عليّ شهير وغني و... عنيف، وهذا يعني أن الفيلم خطفه كوبريك مني. وها أنا في إمارة موناكو بعيداً عن أي جدل أو عنف، ولا يوجد في موناكو أي شيء.

• وربما هذا ما يساعدك على الكتابة بهدوء. والتفكير في مشاريعك التي لا تنتهي.

ـ ربما هذا صحيح، والمشروع الوحيد الذي أهتم به اليوم هو الفيلم عن روايتي عن نابوليون، وسأحاول أن لا يعمل بي المخرج ستانلي كوبريك ما سبق أن عمله في «البرتقالة الآلية». وللحق هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يحققه

بحسب الصورة الجديدة التي كتبتها لهذا الفاتح بكل ضخامة المعارك الحربية التي تدور الأحداث في الفيلم خلالها. والمخرج يتفاوض حالياً مع السوفيات لتصوير الوقائع مع الجيش الأحمر، انطلاقاً من الانفتاح الذي تدعو إليه «البيريسترويكا».

● وماذا عن الأوبرا لك عن فرويد؟

ـ أنجزت النص الذي اعتمدت فيه أساساً على السيناريو كما كتبه سارتر عن فرويد ولم ير النور بعد، والخلاف في كوني أتصور فرويد يهودياً جداً، يفقد نصف صوته كباريتون لسرطان في الحنجرة. ثم يفقد صوته كاملاً فيتابع دوره صامتاً. وفي أحد أحلامه يتصور أنه موسى، ويشهد تتويج ادلر يونغ والآخرون. وفي النهاية نرى النازيين يقتحمون عليه المسرح على صوت موسيقى شوينبرغ، فيبر، برغ وغيرهم لتجسيد ما يدور في لاوعيه.

● ما المشكلة في كل هذا؟

ـ المشكلة أن ليس في تاريخ الأوبرا بطل يصمت من مطلع الفصل الثاني إلى النهاية.

● هل عندك مشاريع أخرى؟

ـ الحق أنني أعمل منذ وقت على كتابة رواية لتمجيد الثورة الفرنسية الكبرى في الذكرى المئوية الثانية، انطلاقاً من موسيقى دوبوسي في باريس. وتبدأ الرواية بمشهد صعود هذا الموسيقي إلى برج ايفل، فيسمع للمرة الأولى موسيقى الثورة، وينصرف إلى كتابة موسيقى انطلاقاً من قصيدة مالارمه «قيلولة إله ـ وحش»، ثم يذهب لزيارة مالارمه لكن مالارمه يهرب إلى كورك في ايرلندا، ولماذا كورك؟ لأنه يريد أن يبحث عن أصل ادغار ألان بو، الذي يرى فيه شخصاً ايرلندياً جداً. فيلحق به دوبوسي ويلتقي الموسيقي والشاعر في دبلن. وهناك في الأثناء قضية روبير براوننغ الذي يعترف للشاعر هوبكنس بأنه يعتقد أنه قتل زوجته بنفسه، وهناك سيكون أيضاً جيمس جويس الذي لا يزال في السابعة من عمره، وتنتهي الأحداث في السوق العمومية في دبلن حيث دوبوسي يلعب على البيانو المقطع الأخير من القصيد السمفوني الذي ألّفه عن «قيلولة إله ـ وحش» والذي سيحمل عنوان الرواية.

● **أي عنوان؟**

- «مودوس ديابولي»، رواية تاريخية وستكون مسلية جداً.

● **وكيف تمجد الثورة الفرنسية إذا كانت الأحداث في دبلن؟**

ـ هذا طبيعي، لأن دبلن كانت المدينة الكاثوليكية الوحيدة في الامبراطورية البريطانية ذات مواخير.

● **وما العلاقة؟**

- إن وجود الماخور في حدّ ذاته ثورة.

● **أعتقد أن الجانب الكوميدي عندك هو الغالب على الجانب الجدي، وهذا بوضوح في الجزء الأول من مذكراتك الشخصية بدءاً بالعنوان «ويلسون الصغير والرب الكبير».**

- لا أهتم بالتصنيف بل بالحقيقة. كل ما أذكره هو لي الحقائق التي يجب أن تذكر. وسوف يكون الجزء الثاني من هذه المذكرات أميناً لروح الجزء الأول بقليل من التحفظ لأنه حول شخصيات لا تزال حية، لا أحب التشهير بها، وإن كنت أيضاً لا أحب إخفاء الحقائق. ثم إنني لا أخفي شيئاً، بل سأتحفظ في طريقة السرد. ومع ذلك إن ما سأذكره سيكون فضيحة كبرى.

قد يجدني الأميركيون وقحاً، ولكن أعتبر أنني تلميذ جان ـ جاك روسو في تعرية الأشياء، سواء تعرية النفس أم تعرية الآخرين، منذ وقت يعمل تلميذ صديقي ريتشارد المان على سيرة حياتي دون إذني، وأعرف أنه يركز على الناحية العاطفية فلم يترك صديقة أو رفيقة التقيت بها إلا حاورها بغية أن يستخلص شيئاً غير ما كتبت في مذكراتي. وأجزم أنه لن يجد شيئاً، فأنا مخلص لزوجتي، ولم أخف عن القارئ أي شيء يتعلق بي لقد قلت كل شيء.

● **هل يعني قولك إنك قلت كل شيء وأنها نهايتك كأديب لتنصرف إلى الموسيقى؟**

ـ أبداً. يستحيل أن يحدث هذا. خلقت كاتباً، حتى لو لم يعترف بي الإنكليز. ورأيي أن الأدب أعلى من الموسيقى، التي هي تراكيب ورموز. وأنا أهتم بالوقائع، وأردد دائماً: «الأشياء قبل الكلمات». وأقصد بالأشياء الوقائع، وليس لكشفها فقط بل للتحاور معها أيضاً.

لورنـــس داريـــل

(الروح الإسكندرانيـــة)

«أنا ناسك روحاني»

(داريـل)

تعود الشهرة العالمية للكاتب الانكليزي لورنس داريل إلى رباعيته الروائية المعروفة «رباعية الاسكندرية»، التي كتبها من وحي إقامته في الاسكندرية أثناء عمله الديبلوماسي في الحرب العالمية الثانية، في مصر.

وقد اشتهرت هذه الرباعية عربياً عبر ترجمة الشاعرة الأردنية سلمى الخضراء الجيوسي مطلع الستينات للجزءين الأولين «موستين» و«بالتازار». وللأسف بقي الجزءان الأخيران من دون ترجمة.

وعندما التقيت الشاعر اللبناني حمزة عبود في باريس أواخر السبعينات كان يفتش عمن ينشر له ترجمته القسم الأخير من الرباعية، والغالب أنه لم يجد ناشراً.

وبرغم اشتهار هذه الرباعية عربياً باعتبارها تحمل اسم مدينة عربية، إلا أن مضمونها الرمزي كان أبعد من الاسكندرية الإغريقية، التي كانت آنذاك نقطة الوصل بين الشرق والغرب. ولم يكن غريباً أن يكتب داريل معظم مؤلفاته دفاعاً عن هذه العلاقة التي كادت أن تنقطع في العصور الوسيطة حتى إنه عندما انتقل منذ أواخر الخمسينات إلى فرنسا أسس جائزة خاصة بالمؤلفات الغربية التي تهتم بآسيا باعتبارها مهد الثقافة الهلينية. فهو المولود في الهند، على حدود التيبيت، أدرك أهمية استعادة الدور الذي لعبته اليونان بين الشرق والغرب.

وإذا كانت «رباعية الاسكندرية» تدور في جو الغنوصية، فإن «خماسية أفينيون»، تدور في جو البوذية.

لذا، وانسجاماً مع رسالته هذه فإن الكاتب الانكليزي كان يفتخر بأنه انتمى باكراً إلى أوروبا بعيداً عن انكلترا التي ـ كما يقول ـ انفصلت عن الحضارة الأوروبية منذ القطيعة التي قام بها هنري الثامن.

ثم في آخر أيامه يعلن، هو البروتستانتي، إنه لو كان له الخيار، لاختار أن يكون راهباً أرثوذكسياً.

والحق أن شهرته العالمية لم تبدأ في وطنه بل في فرنسا والمانيا قبل أن يلفت أدبه الكاتب الأميركي هنري ميلر فيدخله إلى المكتبة الأميركية، ثم الشاعر ت.س. اليوت فيدخله إلى المكتبة الانكليزية.

وبعد طواف في العالم، بحكم وظيفته الديبلوماسية، استقر داريل في فرنسا باختياره حيث عاش سنواته الأخيرة وهناك كتب «خماسية أفنيون» التي تعتبر مع «رباعية الاسكندرية» أهم أعماله.

أما كتبه الأخرى فتتوزع بين الرواية والشعر والنقد والمسرحية والمراسلات. وبين هذه المؤلفات المنقولة إلى أكثر من لغة نذكر: «الدفتر الأسود»، «سيفالو»، «الليمون الحامض»، «جزيرة بروسبيرو»، «فينوس والبحر»، «سافو»، «قصائد»، «فوست الايرلندي»، «روح الأمكنة»، «الدرب الصقلية»، «الأميرة البربرية»، «الأم جنة» وغيرها. إضافة إلى روايات الرباعية: «جوستين»، »بالتازار»، «مونتوليف»، «كليا». وخماسية أفنيون: «أمير الظلمات»، «ليفيا»، «كونستانس»، «سيباستيان» و«المدفونة حية».

أما أهم الدراسات التي صدرت عنه، فهي دراسة فلاديمير فولكوف بعنوان «لورنس المدهش». وأهم الحوارات معه تلك التي صدرت في كتاب في باريس بعنوان «الفتيلة الكبرى»، أجراه مارك ألن.



ولد لورنس داريل عام ١٩١٢ في قرية على حدود التيبيت في الهند من أب انكليزي وأم ايرلندية. وكان والده يعمل هناك مهندساً في شركة بريطانية لمد خطوط السكك الحديد. من هنا قوله عن اختياره جنوب فرنسا للإقامة في سنواته الأخيرة أن الإنسان الذي يولد في المنطقة الاستوائية لا يستطيع أن ينتزع الشمس من

دمه، لذلك، وقبل استقراره النهائي في جنوب فرنسا، كان قد أقام طويلاً في الجزر اليونانية قبل أن يستدعى للعمل في السلك الديبلوماسي البريطاني حيث تنقل بين باريس وأثينا وبلغراد والاسكندرية والقاهرة وريو دو جانيرو وقبرص ورودس وغيرها.

بدأ الكتابة باكراً، فنشر أولى مجموعاته الشعرية وهو بعد في التاسعة عشرة، لكنه لم يشرع في تميزه إلا بعد صدور كتابه «الدفتر الأسود».

وعزا الفضل في ذلك إلى إقامته بعيداً عن وطنه معتبراً أن هذه المسافة من انكلترا ضرورية وهي التي جعلت مواهب بعض الشعراء الانكليز الكبار تزدهر: كيتس، بايرون، شلي وغيرهم. وكذلك كتاب كانوا أبطاله في شبابه مثل هكسلي وغريفيث وغيرهما ممن أمضوا فترات طويلة خارج وطنهم. وهو يعتبر الهجرة ضرورية، باعتبارها توحد المسافة الضرورية، كما يقول، بين الكاتب وموضوعه. ليس بمعنى الهرب، بل بمعنى اصطفاء الوحدة، للنظر بشمولية إلى العالم عن بعد.

وهكذا استطاع هذا الكاتب بسبب الاغتراب أن يكوّن نظرة فلسفية، جسده في رواياته، تجمع بين الغنوصية اليونانية والبوذية الصينية حيث القبول مع الغنوصيين بأن العالم صادره الشر، ولكن لا يذهب معهم إلى حد القبول بأن الانتحار هو السبيل الوحيد للفصل بين الجسد والروح. بل هو يميل إلى الحل الهندوسي حيث يمكن الوصول إلى الهدف نفسه عبر استخدام إيقاع جديد للتنفس. وباختصار أنه يقبل العالم على ما هو ولكن يظل يطرح السؤال: هل ثمة إمكان لتغيير العالم؟

وأدبه لا ينشغل بهذا السؤال فقط، بل بمحاولة فهم العالم. لذلك فإن سلاسله الروائية تكشف عن هذا التناسخ في الشخصيات مع اختلاف الأدوار والأسماء، وكلها تعبير مركزي عن الذات وتأكيد استقرار الفردية، لذلك يقول كما قال فلوبير مرة عن «مدام بوفاري» أنه، أي داريل، هو «جوستين» وهو «مونتوليف» وهو «كلياً» وهؤلاء هم أبطال رباعية الاسكندرية لذلك يشدد هو على الالتباس في كل شيء، فهو يعتقد أن الأشياء تتكرر ولكن بوجوه مختلفة. من هنا

لا يعود من المستغرب أن نجد الكوميديا عنده تقارب حدود التراجيديا والعكس، لذلك يقول أحد أبطال رباعيته المسمى «بورسوارون»: «إن الكوميديا إذا عصرتها تطلع التراجيديا، وإذا عصرت التراجيديا تطلع الكوميديا».

واستكمالاً لصورة هذا الروائي، أنقل هنا عن مجلة «ماغازين ليتيرير» حديثاً أجرته معه عام ١٩٨٥ مع صدور «خماسية أفينيون» عمله الكبير الأخير:

● بدأت كتابة الشعر عام ١٩٣١ في ساكس. وكنت آنذاك في التاسعة عشرة، ونشرت أولى رواياتك عام ١٩٣٥ أي وأنت بعد في الثالثة والعشرين، فهل تروي بداياتك؟

- أذكر أني كنت بعد في الثامنة أو التاسعة عندما قرر والدي أن يرسلني إلى انكلترا ليتم تهذيبي هناك. لكن هذا الأمر لم يحصل. وسألتني آنذاك إذا كنت أطمح إلى شيء في المستقبل، فقلت أريد أن أصبح كاتباً، كان هذا أظن بتأثير قراءتي لكيبلينغ، الذي كانت والدتي تقرأ عليّ رواياته المدهشة. وأعتقد أنني ما زلت ابن «كيم» ذلك الكتاب الرائع للبوذية برغم أنه لم يتحدث صراحة عنها. كانت مشاهد «كيم» تدور في حديقتنا، كنا نقطن آنذاك في دجيرلنغ، في الهند، على حدود التيبيت، وكنت أتعلم في مدرسة «السان جوزف» التي يديرها اليسوعيون البلجيكيون. كنا قرابة الثمانين تلميذاً الشبيهين بالتلامذة التاويين الصينيين، مما جعل جو التعليم أقرب إلى التعليم الديني. والتاوية كما هو معروف تربية صوفية. ومع أنني كنت على مذهب أهلي بروتستانتياً، واعذرني لهذا التصريح الفج، لكن أذكر ذلك اليوم لأنني أعيش في سوميير (فرنسا) منذ أكثر من عشر سنين. كان والدي مهندساً صغيراً يعمل في الشركة الانكليزية التي تمد خطوط السكك الحديد في الهند. كان رجلاً فاضلاً، لكن لم يكن متميزاً. كان بريطانيا بالمعنى العملي ولو أنه كان إلى حد ما يتمتع بخلفية روحية جيدة. وذات يوم وصل إلى بيتنا حمار يحمل مؤلفات ديكنز الكاملة في ثلاثة أو أربعة صناديق. وكانت تلك هدية والدي إليّ في عيد ميلادي، اشتراها من ورثة زميل له كان توفي آنذاك. وسيكون لهذه الهدية أثر كبير في تشجيعي على ما صرت إليه.

ومع أن الإنسان حتى يصير كاتباً محترفاً كان يجب أن يدرس في أوكسفورد أو كامبريدج، إلا أن والدي اختار لي مدرسة عامة حيث الاهتمام

بالرياضة أكثر مما بالأدب. وعندما سألني أستاذ اللغة الفرنسية عن طموحي، قلت إنني أريد أن أصبح كاتباً وأن والدي موافق، فكان الحوار على هذا النحو مضحكاً لأنني لم أكن بعد تجاوزت العاشرة إلا قليلاً، ولاحظت أن أستاذي كان مرتاحاً إلى اختياري هذا، فأشركني في الملحق الأدبي لصحيفة «الطان» الفرنسية. ولا أزال أتذكر رائحة تلك الأوراق التي كنت أطالعها وأنا أتناول ترويقتي. كانت تلك بداية تعرفي إلى الحياة الفرنسية.

• وما كان رأي والدتك في هذا؟

- الحق أن أهلي كانوا أناساً بسطاء، وبعضهم لا يعرف القراءة أو الكتابة، إلا أن والدتي بحكم كونها ايرلندية كانت تتمتع بهذا الإحساس الروحي الجيد، لكن كان علي أن اثبت لهم أنني كفي لطموحاتي. وهكذا عندما أصدرت روايتي الأولى «أوراق العشاق»، أرسلت إلى عائلتي من لندن عدداً من نسخ كتابي الأول فعرفت آنذاك أنني صرت مقبوضاً عن جد وأنني نلت بعض الاحترام في العائلة.

• بما أنك تركت الهند في الثانية عشرة، فما هي الانطباعات التي بقيت في ذاكرتك عنها في تلك السن؟

- الحق أن كل ذكرياتي عن سهولها كانت منغصة، لأن الحرارة والقذارة كانتا تجعلان المنظر والجو غير محتملين. لكن ما لا أنساه هو قوافل كهنة التيبيت «اللاما»، التي كانت تمر في الطريق المحاذي لمدرستنا. وكانت تلك القوافل تعبر الحدود نهاراً وليلاً. وكان الرهبان التيبيتيون ينزلون إلى السهول للدراسة في الهواء الطلق. وكانت نافذتي في الصف تطل على قمم جبال الهملايا، وكان في امكاني أن أرى قمة «الافرست» بوضوح تكللها الغيوم. ما بقي في ذاكرتي من الهند هو الشعور القوي بالصمت والعظمة وبالمدى الواسع.

• نعرف أنك في ما بعد تحولت عن البروتستانتية إلى الغنوصية، وإنك تمردت على المسيحية الكلاسيكية، فهل كان ذلك بتأثير الروحانية البوذية، كما أحد أبطال رواياتك «بروس ديكسل» الذي يظهر حذره من كل أشكال الإيمان؟

- نعم. نعم. هذا صحيح، لكن هذا لا يعني أنني لست مع الإيمان. إن ثورتي الروحية ربما هي تفتيش عن الشكل الأنسب. وبتأثير المناخ الروحي الهندي أعتبر نفسي نموذجاً دينياً بالمعنى الشعري وليس بالمعنى اللاهوتي، وهذا ينسجم الأكثر

مع البوذية، لأن الفرد والأنا في البوذية لا وجود لهما. أنا في الحقيقة بوذي أكثر مني مسيحياً ربما لأن البوذية أقرب إلى المنطق الروحاني، وهي تدفعنا إلى التفكير في الإيمان بعكس المسيحية التي تدفعنا إلى الإيمان إيماناً أعمى. والحق أنني كمسيحي أقرب إلى الأرثوذكسية مني إلى الكاثوليكية، وإذا عليّ أن أختار يوماً طريقاً آخر غير الكتابة، فقد أصبح راهباً أرثوذكسياً، ربما لأن الأرثوذكسية أكثر بدائية وأقرب إلى الوثنية مما هي الكاثوليكية ذات النظام الصارم. عندما انتقلت إلى اليونان، أثناء عملي الديبلوماسي، اكتشفت الهند من جديد. ذلك أن الفلاسفة الإغريق، وهم أجدادنا الفكريون، درسوا جميعاً في الهند، كانوا يقصدون نيودلهي مشياً. وهكذا نرى أن كل معتقدات شعوب البحر المتوسط مطعمة بالهندوسية.

• من الواضح أن مقاربتك للدين مقاربة فلسفية أولاً كأنك تريد أن تجد في الدين سواء البوذية أو الغنوصية مسلكاً حياتياً ووجودياً معيناً.

ـ هذا صحيح فأنا اكتشفت لدى اليونانيين الفكرة «الغنوصية» ذات المراحل الثلاث الشبيهة بما أدخله فرويد في علم النفس: «الآغون» و«الباتوس» و«الأغنورسيس».

إن كتابي «الدفتر الأسود» هو «الآغون» خاصتي، أي المرحلة الأولى من الغنوصية: مرحلة الصراع. أما «الباتوس»، فهو نوع من معرفة الذات. وأما «الأغنورسيس» فهو الوصول، أو القبول الشامل. ومن الواجب قطع المراحل الثلاث لتطهير النفس. وإن «رباعية الإسكندرية» هي أيضاً لي مرحلة «الباتوس». أما خماسيتي «أفينيون» فهي «الأغنورسيس» خاصتي، التي آمل أن تكون مظهر القبول الكلي.

• أعتقد أن لقاءك والثقافة اليونانية كان مفاجئاً ربما بسبب وجودك في كورفو، حيث اجتمع شمل العائلة العائدة من الهند، وبالطبع لم تكن جزيرة كورفو سوى محطة أولى، فقد انتقلت بعدها إلى رودوس عام ١٩٤٥، ثم إلى قبرص بين ١٩٥٣ و٩٥٦. ومع أن هذا المسار بدأ عبر وظيفتك الديبلوماسية، إلا أن استكماله كان بإرادتك.

ـ في البداية كانت المصادفة هي العامل الحاسم في لقائي والثقافة اليونانية، هذا صحيح، فلم أختر أنا بإرادتي جزيرة كورفو لكنني مذذاك ما فتئت أعمل

جاهداً في كل مرة للعودة إلى اليونان لكن كما تعرف لم يكن من السهل عليّ أن أملي إرادتي في اختيار البلدان بل هي غالباً إرادة الإدارة العليا في السلك الديبلوماسي. حتى إنني اضطررت أن أقبل بالعمل في بلد شيوعي في يوغوسلافيا، ومع أني أحببت اليوغوسلاف، لكن معاشرتهم كانت صعبة وذلك بسبب فقدانهم حريتهم. ولو لم تقع الحرب العالمية الثانية، كنت بقيت في اليونان. لكن هتلر لاحقني إلى اليونان، ثم إلى مصر، وبالطبع كنت أفر بحكم وظيفتي من كل مكان يتقدم نحوه الزعيم النازي.

• كانت اليونان بالنسبة إليك اكتشافاً، وكذلك مصر اليونانية عبر الاسكندرية التي كانت المفصل آنذاك بين الشرق والغرب. هل هذا كان هدفك في النهاية؟

- الحق أن اليونان هي التي أثبتت لي أنني خلاق. وكما قلت عشت فيها عبر كتابي «الدفتر الأسود»، المرحلة الأولى من مراحل الغنوصية. لقد كانت تجربتي الروحية الكبرى الأولى وعبرها تواصلت مع خلاقين آخرين، وأفكار أخرى كانت ضرورية لاستكمال تجربتي تلك. وإذا لي أن أشبه تلك التجربة، فهي أقرب إلى تجربة الجندي الذي يخوض حرباً، فإذا خرج حياً فهو بالتأكيد لا يستطيع أن يعود كما كان، فالتجربة تملي عليه حياته المستقبلية. لذلك فإنني بعد «الكتاب الأسود» صرت شخصاً آخر.

• إنك رجل التناقضات الذي يجب أن يتماثل في الأضداد، فأنت مثلاً استوائي يختار الجنوب والمتوسط، وغنوصي لكن يشغف بالديانات، وإنك شهواني وتحب الحياة ولكنك تميل إلى التنسك. وتتكلم عن الحكمة والإيجاز البلاغي لكنك تستخدم أسلوب الباروك المطنطن، ثم إنك اجتماعي ومع ذلك تعيش في عزلة... فكيف توفق بين هذه التناقضات؟

- للجواب، سأروي لك هذه النادرة التي تروى عن الحكيم الصيني ترانغ - سو. فقد سأله أحد تلامذته يوماً: «ماذا أفعل الآن يا معلم، مذ أصبحت في خمسين سنة من الدرس أستطيع أن أمشي على الماء؟» فأجاب المعلم: «الأن حاول أن تنسى». وأنا أعتقد أن التناقض لديّ هو قاعدة أساسية أتبع فيها حكمة ذلك الفيلسوف الصيني، الذي هو ماركس البوذية.

• الــتاريخ حاضر بقوة في أعمالك فكيف تربط بين التاريخ والعمل الفني المعقد ومنحاك الفلسفي في الرواية؟

ـ الحق أنني أكتب في أعمالي الروائية تاريخي الشخصي، وإن عوالمنا تنصهر أكثر فأكثر في عالم واحد. لكن الفلاسفة يواجهون باستمرار أسئلة متجددة في مجال علاقة الإنسان بعالمه، وإنني أفعل الشيء نفسه. مثالاً إنني أحاول أن أجيب عن سؤال: هل تنسجم النظرات الهندوسية مع اللاشخصانية في علم محدد؟ إن «رباعية الاسكندرية» هي رواية أوروبية تقول بأن الشخصية ليست متماسكة ولا متميزة باختصاص، لكنها انصهار مجموعة صفات.

وإن «خماسية أفينيون» هي تعبير عن تجربة تيبيتية (نسبة إلى التيبيت) ومع أنها تبالغ في طرحها إلا أنها تنطلق من انفصال الفردية وفي الوقت نفسه أتوسع، لخلق هذا الالتباس، في استعارة عناصر لها، من شخصيات رواياتي السابقة.

وأجد أنه لكي تصير الرواية مشوقة يجب أن تعتمد الالتباس. ولهذا أنا أحاول خلق الرواية ـ الجهاز.

• أتيت الآن على ذكر د.هـ. لورنس، فإلى أي حد هم موجودون في رواياتك أولئك الكتاب الذين تاثرت بهم؟

ـ إن أي روائي معاصر سيقول لك إنه تأثر بالأسماء التالية: دوستويفسكي، كافكا، لورنس الخ... وأنا أضيف هنري ميلر، الذي هو شديد الحضور في حياتي، ليس ككاتب بل كإنسان. إن حياته الشخصية مغامرة فذة. إنه شخص هاله الواقع فحاول التحرر منه. أذكر آخر مرة التقيت ميلر كان غاضباً جداً على أحد الصحافيين، وكان يصيح في وجهه: «إن كتبي ليست عن الجنس بل عن التحرر».

• أعــتقد أن علاقتك بهنري ميلر تعود إلى زمن طويل، إلى زمن صدور «الدفتر الأسود» عام ١٩٣٨...

ـ ستستغرب أن يحدث لي هذا، فأنا عندما كنت لا أزال في مطلع حياتي الأدبية مدفوناً في جزيرة يونانية صغيرة هي جزيرة كورفو استطعت أن أجد من يهتم بأدبي من الكبار. أولهم بالطبع، هنري ميلر الذي أرسل يبدي إعجابه

بـ«الكتاب الأسود» ومذذاك لم تنقطع الصلة بيني وبينه. وكذلك الشاعر ت.س. اليوت الذي كان يشغل منصب مدير إحدى كبرى دور النشر في لندن، فراسلني يشجعني على الكتابة والنشر بكلمات كبيرة منذ اطلاعه على أولى رواياتي. وكذلك المصادفة جمعتني بالشاعر اليوناني سفيريس فتوطدت مذذاك صداقتنا.

• في كل رواية من رواياتك نجد أنك تختار مدينة تصير هي البطلة الحقيقية لسلاسلك الروائية، مثل، الاسكندرية أو أفينيون، وها إن أحد أبطالك يعبر عنك عندما يقول في «خماسية أفينيون»: «هذه المدينة الصغيرة، المخنوقة والمحدودة، إنما هي مولودة معي». أليس في هذا الأمر بعض الغرابة؟

- إن المدن الكبرى هي دائماً خزانات كبيرة للمعلومات. لذلك تجد لندن، باريس، جنيف وغيرها تشغل حيزاً كبيراً في الآداب العالمية. والحق أن هذه المدن الكبرى أوجدت الكثير من المبدعين وخصوصاً الشعراء. ولكن إذا لاحظت ما يجري اليوم تجد أن ضواحي المدن الكبرى راحت تأكلها، وفقدت هذه المدن سحرها، أما اختياري مدناً مثل الاسكندرية أو أفينيون إطاراً لرواياتي، فالدافع إلى ذلك أسباب مختلفة، فالاسكندرية مثلاً هي لي تراثنا الرياضي، وهي صارت، عبر الغنوصية، مركز استقطاب الفلسفة اليونانية. أما أفينيون فكانت كما تعرف لمدة قرنين «روما العصور القديمة» ومرت بأحداث وفضائح كبرى، وأن فكر العصور الوسطى هو كما فكر عصر النهضة في أوروبا، تكوّن في هذه المدينة، لكن ويا للأسف جئت إلى أفينيون متأخراً بعض الشيء، لأنها أخذت تفقد ميزتها التاريخية، فهي اليوم أشبه بطلل.

• لكنك لا تحب «قصر البابوات» الذي هو أهم معالم هذه المدينة التاريخية، بل يخيل من رواياتك أنك تكرهه.

- هذا صحيح. لكن لكي يستعيد الإنسان جمال هذا القصر، يجب أن ينحدر إليه من ناحية نهر الرون، حيث يجد منظره الأفقي لا يزال رائعاً. لكن ما إن تقترب من القصر حتى تصدمك التفاصيل.

• إذن اختيارك لهاتين المدينتين يعود إلى القاسم التاريخي المشترك: تيار الغنوصية؟

ـ نعم هذا صحيح. لكن أيضاً كانتا إطاراً رومانسياً رائعاً لرواياتي، برغم أنهما فقدتا بكارتيهما. لذلك عندما استدعي صورهما في هذه الروايات، فإنني أختار الصور الأولى القديمة.

• نلاحظ في الرباعية، وأكثر في الخماسية، إن البناء الدرامي لديك يعتمد لعبة المرايا، بين الواقع والخيال، وبين الشخصيات أيضاً. فالواقع هو الإطار التاريخي والجغرافي، والخيال يتجسد في شخصيات مختلفة وفي علاقاتها بعضها بالبعض الآخر في لعبة سامية كاشفة ومحرضة. والكل يضيع ثم يوجد في تحقيقات روحية أو حسية أو جنسية، فكيف تشرح لعبة المرايا هذه؟

ـ ما تقوله صحيح. لكن القاعدة مسألة نسبية، كما يكون الأمر في رواية بوليسية لأغاتا كريستي أو غيرها. لذلك ليست القاعدة، أو الإطار أو المنطلق، هي المعول عليها في الرواية، بل الإضاءة المختلفة، حيث تتبدل العلاقات وتتخذ في كل مرة أشكالاص جديدة، ومنحى خاصاً. والحقيقة أنني حاولت إيجاد معادلة في «رباعية الاسكندرية» بين الحدود اليونانية الأربعة، التي هي قاعدة الرياضيات في الغرب اليوم، وأساس رؤيتنا المادية، وكذلك حاولت استخدام الحدود الخمسة للبوذية الصينية في «خماسية أفينيون»، حيث الوعي لدى كل شخص يرشح عبر خمسة اختراقات وخمسة تلقيات، أعني الحواس الخمس، لذا شئت، عبر تجربتي الشخصية، أن أرى كيف لرواية أوروبية عادية أن تتبدل حسب هذا البناء الرباعي أو الخماسي. في الفلسفة الصينية مثلاً القدر الشخصي ليس محدوداً بحياة واحدة، فليس ثمة معرفة في حياة واحدة. وهذه الرؤية تحرر الروائي كما حدث مع مارسيل بروست. وأنا إذ أبدل الإضاءة أجعل الفردية غير واضحة بل ملتبسة وناقصة وغير كاملة.

• عندما تؤلف عملاً روائياً جمعياً، كالرباعية أو الخماسية، فما هو أسلوب البناء الذي تتبعه؟ أنا أراه مبنياً حسب التركيب الموسيقي حيث هناك «تيمة» أساسية تدور حولها التنويعات، فهل هذا صحيح؟

ـ ليس الأمر بهذا الوضوح الذي تذكر. وإذا وجدت في عملي تخطيطاً معيناً فليس بالضرورة أن يكون واضحاً في وعيي تماماً.

• هل ثمة ارتجال في خطك الروائي؟

ـ لا، لنقل التواصل الذاتي، وإذا كان الهدف واضحاً، فإني أترك لخط السير حرية كافية. مثلاً في الرباعية هناك شخصيات تدخل في السياق فجأة ومن غير أن تكون لها أسماء، لكن القارئ سرعان ما يجدها مفهومة كأنه قد أنبئ بها، ثم إنك تلاحظ شيئاً من التناسخ في رواياتي. مثالاً، إن «كونستانس» في الرباعية هي نفسها «كلير» في الخماسية، وقد يفاجئ هذا القارئ.

• هل ثمة تواصل مقصود بين العملين؟

ـ نعم، إنني أتقصد منذ البدء أن تكون كل أعمالي تتعاضد نحو تحقيق رؤية معينة متكاملة. ومن السهل استنتاج هذا الأمر للقارئ المتتبع لأعمالي منذ «الدفتر الأسود» إلى الخماسية، إنه مسار غنوصيتي. وهذا يوحي إلى القارئ باستقرار الفردية الإنسانية.

• كيف يفهم القارئ عملك كاملاً؟

ـ بدءاً من الجزء الأخير في المجموعة الواحدة. فالجزء الأخير من «خماسية أفنيون» مثلاً هو الذي يضيء الأجزاء الأربعة السابقة: «أمير الظلمات»، «ليفيا»، «كونستانس» و«سيباستيان». والخماسية بكاملها تلقي الضوء من جديد على الرباعية، حيث تتناسخ الشخصيات لكن بأسماء مختلفة.

• في «أمير الظلمات»، أي الجزء الأول من الخماسية، تستدعي ما تسميه «عالم المغتصب» حيث تكشف عن الرؤية التالية: «منذ مجيء الأمير الأسود اتخذ النظام سيره الطبيعي، لكن معادياً، متجدداً، يتضمن كل الواقع». فهل تقصد أن روح الشر صادرت الكون كما يقول الغنوصيون؟

ـ أنا مضطر إلى القبول بالرؤية الغنوصية، لكن الجانب التيبيتي في نفسي يضيف إلى هذا القبول إمكان الشفاء. فليس بالضرورة أن يكون الانتصار النهائي للشر. والحق أنه يجب كل مرة وفي كل خطوة اعتماد العقلي والروحي معاً، للوصول إلى الهدف المنشود. ومن الضروري القبول بنظرية اغتصاب أمير الظلمات للكون كواقع. لكن المهم أن لا يغيب السؤال عن أذهاننا: هل في الإمكان تغيير الوضع؟ أم أننا سنستسلم؟

• تقــول ملخصاً مسيرتك الروائية: «إنها الرغبة في الإفضاء إلى تلك الحصة من الواقع التي هي، على وجه الاحتمال، «أناي» الحميمة». فهل تضيف شيئاً إلى هذا؟

ـ أعتقد أنني لخصت الأمر على النحو الذي أؤمن به. وإنني جدي في هذا.

• الغنوصــيون يقولــون بالانتحار، الذي يعني رغبتهم في الانفصال بالموت عن الغلاف الجسدي.

ـ نعم. لكن النظرة التيبيتية التي تهدف إلى الشيء نفسه لا تعتبر الانتحار ضرورياً. فالانفصال عن الجسدي يمكن أن يتم باستخدام إيقاع معين لعملية التنفس، الإيقاع الصحيح، بل يمكن الوصول إلى الموت في الحياة. وفي اعتقادي أننا نبدأ عملية الموت بأول حركة تنفس عند الولادة. إن عقدة الحياة وإشكاليتها هي في نسيان الإنسان لهذه الحقيقة. وهذا يجعلنا نحن الغربيين نبتعد أكثر فأكثر عن الجوهري. حين الشرقيون يذكرون ذلك باستمرار. فالموت يبدأ مع إطلالة الحياة والمعرفة هي في تذكر الأمر. والنسيان يجعلنا نفقد توازننا الطبيعي. أما مثالنا العظيم للتوازن في الغرب، فنجده لدى بعض المبدعين، كما لدى ريلكه أو فاليري، وخصوصاً لدى الشعراء، فالشعراء يدركون بالحدس ما يعرفه الحكماء بالعقل.

• هل هذا يعني انك اليوم لا تعيش هاجس الموت؟

ـ يجب أن يكون المرء مسيحياً جداً ليعيش هذا الهاجس. لأن الموت في المسيحية ينهي كل شيء. وليس من بعد سوى الجحيم أو الجنة. وغالباً الجحيم بسبب هذا الكلام عن الخطيئة. اما قدماء الإغريق فكانت رؤيتهم أوسع وأرحب. وكذلك بالنسبة إلى الهنود حيث يمكن العودة إلى الحياة لمحو الخطأ. وعلى هذه يصير في الإمكان جعل الحياة كاملة بإعادة صنعها من جديد. والأبدية كلها لك للوصول إلى الكمال. إن الخطيئة الوحيدة في الفلسفة القديمة هي الجهل، وهي أيضاً الكسل. فإذا أمكن التغلب على هذين الشرين سار كل شيء في الطريق الصحيحة.

• يقول هنري ميلر عنك في رسالة تعود إلى عام ١٩٥٩ «أنا لا أتمنى له الموت، لكن إذا حدث هذا، وسيحدث حتماً، أتضرع إليك يا ربي أن تجعله يموت ضاحكاً».

ـ (يضحك) سأحاول تحقيق أمنيته.

الصفات الشخصية

أما عن صفاته الشخصية فيقول عن نفسه بأنه من «برج الحوت»، لذلك يصعب الإمساك به، وأنه يحب الإقامة في الريف، وفي المدن العتيقة والخربة كما أفينيون التي يفضلها على نيويورك. ففي هذه المدن تسكن الأشباح، كما تسكن الاسكندرية أشباح الحكماء والنساك، وكما تسكن أفينيون أشباح الشعراء مثل بترارك وحبيبته لورا.

وإنه يرتاح إلى مرأى الأرض، فهي هادئة، خصبة ساكنة، رقيقة وأنه يقضي وقتاً طويلاً في العمل في الأرض، ويحلو له قطع الجذور الميتة في الشتاء طعاماً لمدفأته، كذلك جمع الفواكه مع الأولاد في الصيف.

وعن غذائه يقول إنه يفضل الشراب على الطعام. ويصف نفسه بأنه «ناسك روحي» - من مشروبات روحية - وإنه يستمتع بخمر جنوب فرنسا على صوت موسيقى موزار بالقرب من مدفأة الحطب.

وعن عمله الكتابي يقول إنه يفضل العمل باكراً بعد التمتع بعدد من فناجين القهوة السادة يتناولها في سريره على ضوء الشموع، ثم عندما يطلع الفجر يجلس إلى آلته الكاتبة ليكتب من دون توقف حتى الظهر، ويقضي ما بعد القيلولة في تدخين السجائر والأحاديث مع الناس.

وعن أسلوبه أنه كان يفضل أن يفعل ما يقوله فلوبير في صدد الصور الاستعارية: أن يضغطها بإصبعه كما لو أنها مسامير «أبو طبعة» (بونيز) فتختفي في النص، لكنه لم يستطع ذلك، فظلت صوره نافرة كما في أسلوب الباروك.

وعن مسلكه الحياتي يقول إنه تمنى ذات يوم أن يعيش في دير يوناني زاره وارتاح إليه، لولا أن طعام الدير يقتصر فقط على بعض حبيبات الزيتون وكسر الخبز اليابسة. لكنه طالما تصور نفسه راهباً أرثوذكسياً على الطريقة اليونانية بلحيته الطويلة وشعره المجدول.

وعن إيمانه يقول إنه يقبل بكل العقائد، لكنه يضيف: إنني أؤمن ايضاً بالشيطان، حسب المعنى الفرويدي. هذا الشيطان الذي خلقه عجزنا وإفلاسنا وضحالة معتقداتنا.

جان ـ ماري لوكليزيو

(زواج البر والبحر)

«سحرتني مدينة صور، إنها زواج البر بالبحر»

(لوكليزيو)

عندما نال الكاتب الفرنسي جان ـ ماري لوكليزيو (ولد في ١٩٤٠)، جائزة «رينودو» الفرنسية ١٩٦٣ لباكورته الروائية «المحضر»، وكان في الثالثة والعشرين، أثار ضجة كبرى: ترحيباً بولادة موهبة فذة، والروائي الشاب تواصل وأنجز خلال عشرين تلت أعمالاً فنية مميزة استحق لآخرها «الصحراء» جائزة بول موران من الأكاديمية الفرنسية للمرة الأولى في ١٩٨٠.

لكن أين تميز هذا الروائي؟

قد يكون الجواب كما يختصره أحد النقاد بقوله «إن مشروع لوكليزيو الكتابي أن يمنح القدر الفردي حجم الأسطورة». واعتمد لوكليزيو المغامرة في المكان، ليس في أي مكان، بل الأمكنة الوحشية التي تليق بصوفية العلاقة بين الإنسان وقوى الطبيعة. فهذا الكاتب ولد لأب انكليزي من أصل فرنسي هاجرت عائلته إلى بريطانيا في القرن الثامن عشر عبر جزيرة موريس. ومذ بلغ السابعة من عمره بدأ مغامرة الترحال وكتب كثيراً من القصص قبل روايته الأولى، باللغتين الإنكليزية والفرنسية وطاف العالم كله، فبعد أوروبا إلى الولايات المتحدة فإلى المكسيك ثم إلى تايلاند حيث وضع دراسة عن «الكتاب الأحمر الصغير» لماو المحظور، فعاد إلى المكسيك، ثم باناما حيث عاش مع قبيلة امبارا الهندية التي أوحت إليه كتابه «نبوؤات شيلام بلعم».

ومنذ ١٩٨١ في جزيرة موريس في المحيط الهندي التي بعودته منها في ١٩٨٥ عاد بكتابين: الأول «المنقب عن الذهب» وفيه يستوحي مغامرة جده في جزيرة رودريغ، ثم كتاب «رحلة إلى رودريغ».

هذا الكتاب سيرة ذاتية يضع فيها نفسه تحت المجهر. ويروي إحدى أروع مغامرات الإنسان في الطبيعة الصامتة، الصخرية ـ المائية.

أهم أعماله المنشورة منذ «المحضر» ١٩٦٣، بين الرواية والدراسة واليوميات هي:

«اليوم الذي تعرف فيه السيد بومون إلى الألم» ١٩٦٤، «الحمى» ١٩٦٥، «الطوفان» ١٩٦٦، «تيرا اماتا» ١٩٦٨٧، «الحرب» ١٩٧٠، «هاي» ١٩٧١، «العمالقة» ١٩٧٢، «رحلات من الجانب الآخر» ١٩٧٥، «نبوءات شيلام بلعم» ١٩٧٦، «نحو جبال الجليد» و«المجهول على الأرض» ١٩٧٨، «صحراء» و«ثلاث مدن مقدسة» ١٩٨٠، «الدوران وأحداث أخرى» و«جبل الإله الحي» ١٩٨٢، «علاقة ميشواكان» ١٩٨٤، «المنقب عن الذهب» ١٩٨٥، «رحلة إلى رودريغ» ١٩٨٦.

تقول كل الموسوعات إن «رودريغ جزيرة بريطانية في المحيط الهندي تنتمي إلى سلسلة جزر ماكارانيه، ولا يتجاوز عدد سكانها مجتمعة ١٨,٣٠٠ نسمة. ورودريغ صخرة عظيمة إلى جانب جزيرة موريس».

والموسوعات لا تهتم بالعاطفة ولا تفهم سحرية هذه الصخرة أو هذا الحلم، كما وصفه جد الكاتب لوكليزيو، لكنها لدى الجد لم تكن حلماً عاماً، كانت حلماً بكنز، أما الحفيد فهي له حلم الحلم. من هنا كتاب «رحلة إلى رودريغ» ليضيء الوجه الآخر من كتابه «المنقب عن الذهب» تلك الرواية الرائعة التي صدرت في ١٩٨٥ وكتبها لوكليزيو بوحي من مغامرة جده إلى تلك الجزيرة بحثاً عن الذهب.

والحفيد لم يكن هنا ليبحث عن الذهب، كان يبحث عن ظل، وهو يروي بصيغة المتكلم الفرد مغامرته.

ومنذ الأسطر الأولى تكشف تلك الصخرة المغمورة في المحيط الهندي عن وجه شديد الخصوصية، إذ وجد لوكليزيو في الصخرة كل ما كان يسحره في الأمكنة المعدنية الساكنة، فالصخرة كتلة معدنية، بكل ما يحمل المعدن من صلابة وتحد تجاه الماء. ومن البساطة القول إن الكاتب أخذته الجزيرة وسحرته، وحسب. بل يجب القول إن انبهاره بها يشبه «المناولة الأولى» في الطقس المسيحي،

لكن القداسة هنا ليست في القربان بل في المادة الصخرية. والكتاب كله حفلة تقديس للصخرة الساكنة الجاثمة على الماء تحفّ بكل المشاعر الإنسانية، حتى إن المؤلف يقول: «أعجز عن التعبير عما تفعله ملامسة هذا الحجر في نفسي».

هذه «الصحراء الحامضة» كادت تجعل جد المؤلف ينسى الهدف الذي لأجله جاء إليها. من هنا انطلق لوكليزيو، ثم راح يتحسس كل أثر عابر تركه الإنسان فيها ولم يمحه الزمن بعد. الزمن الذي يمحو الناس أيضاً: «إن عصرنا لم يعد عصر الكنوز. إنه عصر الاستهلاك والهرب، عصر الحمى والنسيان»، يقول لوكليزيو، لكن كان يشغل بال لوكليزيو السؤال عما جعل جده يبقى فترة فوق هذه الجزيرة مذ تأكد أن بغيته ليست موجودة، وراح يحاول فك رموز الإشارات التي كان يرسمها الجد على الخرائط معه، فوجد ثمة لغة أسطورية تربط الإشارات، لغة سحرية وسرية، ما جعل المكان المطلوب للتفتيش عن الكنز هو الجزيرة بأكملها، وكأنها هي الكنز. وبدا وكأن الشقوق في الصخر تكمل الكتابة السحرية للباحث عن الذهب. وهذا ما جعله يعتقد أن الإنسان يسمي الأشياء ليخلقها.

هكذا يصبح الكتاب محاولة التعبير عن الطلسم الذي صارته الجزيرة، وكما في القصص البوليسية كان الكاتب يربط الآثار بعضها ببعض ليحل اللغز.

وكما الكنز استعصى على الجد، كذلك اللغز استعصى على الحفيد، وانتهى الكاتب إلى القول: «إن الأحلام لا يمكن أن تكون مشتركة».

لكن هل يجهر فشله؟ أو الأصح الفشل المزدوج لجيلين مختلفين؟ نعم هو هذا، والكتاب ليس مجرد إعلان للفشل الآني. ذلك أن اليوميات تعبر عن نجاح في ميدان آخر. نجاح ربما يكون الجد والحفيد نالا نصيبهما منه، وهو الوصول إلى تعبير عن محاولة إظهار «انسجام العالم». لكنها مجرد محاولة، مجرد فرضية يتقدم بها إلينا بكثير من الحذر، وقد لا يمكن إثبات شيء في هذه الفرضية وسواء الحفيد، كما الجد، ليسا متوحدين بالدم والذاكرة، بل بكونهما رجلين لهما الظل نفسه.

لوكليزيو عن نفسه

يسأله الناقد بيار موري:

• هــا مضى عشرون وأنت تحفر طريقك من كتاب إلى كتاب، دون أن يسهل القول عنك، كما عن البعض الآخر، أنك تعيد الكتاب إياه، لأنك دائماً في البحث عن الجديد، ولو ثمة ثوابت نجدها في كل كتاب جديد. وجديد كتابك «رحلة إلى رودريغ» هو تعريفنا بالعالم المعدني، وذلك وأنا أتخيل صلابة صخرة البازلت؟

- نعم، في الحقيقة إنني ضعيف تجاه المناظر المعدنية، ولست أدري لماذا. عندما وصلت إلى جزيرة موريس شعرت بشيء من الضيق لحياة البذخ الموفورة للسياح قط، وأدركت شعور بودلير تماماً عندما كان يتنزه هنا، شعوره بالغضب.

وفي المقابل شعرت براحة بالغة لدى وصولي إلى رودريغ، ربما لصغر هذه الجزيرة التي تشبه حصاة عائمة على البحر. جزيرة بلا شاطئ، شبه مقفرة، تتصل بالبحر عبر جدران صخرية تغوص عمودياً في الماء، وبطريقة ساحرة. لكن حيث أقمت أنا، في المنطقة المسماة «عروة الانكليز» لم يكن ما يسحر، منطقة غير آهلة إلا بضعة بيوت نبتت هنا وهناك مثل الفطر الأليف في غابة شديدة الوحشية. ومن هذه البقعة بالذات انطلق كتابي، ربما من المنظر الصخري، خاصة الصخر البركاني الذي كان يحيط بتلك البقعة. وقد لا يكون سبب انذهالي الصخور البركانية بقدر ما هو صورة البركان في وضعه المستقر، أي ما تحمل هذه الصورة من عنف ومن استقرار في آن. وكأنك تقبض على رماد الفعل المتجمر، بكل ما يوحي به الرماد من صور.

• أهذا يعني أنك معجب بما هو خامد، وميت، أكثر من إعجابك بما هو متحرك وحي؟

- صحيح إنه خامد، لكنه خامد متحرك، وميت حي، تماماً كما حال بركان «الفورنيز» في جزر الريونيون أو «الأتنا» في صقلية، أو السترومبولي وغيرها.

قصدت القول إن إعجابي بهذا المنظر ليس سكونه، بقدر ما يحمل هذا السكون من إيحاء بالحركة وشكل ما بين الموت والحياة، شكل لم يتشكل.

لقد أعطتني جزيرة رودريغ الانطباع بأنها جزيرة قد تختفي في أية لحظة، لأن ما هو حي في هذه الجزيرة إنما ينبعث على حواشيها، حيث الصخور المرجانية تستضيف الطيور البحرية وتسمح لها بناء أعشاشها، وحيث النباتات تندفع نحو هذه الأرصفة المرجانية الحية، بعيدة عن القلب الصخري العاري للجزيرة المهدد بالموت.

• ثم بعد الجزيرة البحر، وهو يتردد في أعمالك، خاصة في مطلع روايتك «رحلة مــن الجانب الآخر». وبعد ذلك وبالترتيب: الصخر ثم الريح ثم النار، أي إنها العناصر الأساســية الأربعة متمثلة باستمرار في أعمالك: الماء والهواء والتراب والنار، فهل أنت واع؟

ـ لا. ليس بوعي يتم هذا الاستحضار، والأكيد أن اهتمامي بالعناصر الطبيعية بإلحاح لدي، ذلك أن المجتمع الإنساني لا يشبع حشريتي ولا يرضيني كامل الرضى. وإذا كنت أحفل بالمحتمع الإنساني فمن الجانب الذي له علاقة بالعناصر الطبيعية. أي إنني أحفل كثيراً بالمجتمعات البحرية، وأفكر خاصة في بريطانيا حيث أصولي هناك، حيث المجتمع البحري هو الطاغي.

وأفكر منذ مدة بسيطة في مدينة صور في لبنان التي دمرتها الحرب بكليتها، مدينة قديمة كنت أتأملها على الخريطة، قائمة على شبه جزيرة. في الحرب كان الأهالي في ضفة والأغريق في الضفة الأخرى فاتصلا بعضاً ببعض. كانت صور أحد أهم مجتمعات البحر المتوسط. كان دورها بحرياً مهماً، وكانت مبنية على رأس صخري أجرد بكليته، تقابلها صور البرية، والمدينتان متناقضتان لكنهما تنظران النظرة إياها إلى البحر، وإلى القناة التي تفصلهما وتربطهما.

إن المجتمعات التي تفتنني هي التي لها علاقة بالصخر والماء، وليس بالبحر فقط. إن مدينة مكسيكو المدهشة مثلاً على صخرة جرداء في وسط الماء الآسن لبحيرة.

• لكــنك أقمت واسطة أخرى بين الحياة والطبيعة أعني الموت. وأفكر في خاتمة رواية «اسبانيا المادية» حيث تتضح جيداً هذه الواسطة. تقول: «ها بدأت رحلة العودة الطويلة نحو البرد والصمت، نحو المادة المتعددة، الساكنة والرهيبة».

ـ نعم، بالتأكيد. ذاك أنني أعتقد وبحق أن هذه المجتمعات المبنية، كما هي صور مثلاً، على الرؤوس الصخرية في البحر، ليست متجاورة مع فكرة الموت

وحسب بل إنها معتادة عليها. وبالفعل قدم التاريخ لنا الأمثلة، ففي هذه الأمكنة مخالطة شديدة الغرابة بين الحياة والموت وهذه المخالطة لم تتوقف أبداً عبر التاريخ، بل مستمرة حتى الآن. هذه الأمكنة الدائمة العرضة للدمار، مثالاً مكسيكو... إنها شديدة الغرابة وراعبة، ولست أجد وصفاً أدق من هذه الكلمة. لا أدري هل سمحت لك الفرصة بمشاهدة انفجار البركان، أما أنا أبصرت هذا المنظر مراراً، وشعرت بالرعب والانبهار والافتتنان في آن أمام هذا التعبير المتطرف للوجود الأرضي. وربما لهذا التدمير فائدة، ذلك أن ما هو أشد رعباً من الموت، التضخم السكاني في مجتمع ما، ومثل هذا المجتمع لا يعود يتمتع فعلاً بالاحتكاك الكامل بالعناصر الطبيعية، بل يقع فريسة القلق، وهذا طبيعي، بل يكبر الشعور باللعنة من فقدان التوازن.

• ومع ذلك تحدثت عن مدن كثيرة في رواياتك؟

- ربما لأنني ولدت في مدينة، لكن على شاطئ البحر. وكأغلب سكان أوروبا عشت في المدن. لكن كأي مدني عاش وتربى في جو المدينة شعرت أكثر بهذه اللعنة التي هي ضريبة العيش في المدينة. هناك بالتأكيد افتتان بالمدينة. إذ تسحرنا لكنني أظن هذا السحر أسود وشريراً.

• الشخصيات التي وضعتها في إطار المدينة كانت كأنها منفصلة عن محيطها. وأفكر خاصة في شخصيات أقاصيصك في مجموعة «الدوران وأحداث أخرى» أو «رحلات من الجانب الآخر» أو «صحراء».

- نعم. وهذا يفسر قلقي تجاه المدينة. وأعتقد أن الذين يرتاحون في المدينة هم أقلية. ولم أصادف أحداً منهم. تعرفت إلى اشخاص ولدوا في المدن، ولم ألمس لدى هؤلاء إلا وضعاً ملتبساً تجاه محيطهم، ويدور في حلقة مفرغة ولا يرى ما وراء ذلك، حين البعض الذي يدرك السبب يحاول الهرب ما إن تسنح له الفرصة، ما يجعلني أظن أن هؤلاء وهم الأكثرية، ضحايا المدن، ضحايا قوتها الضاغطة والساحقة.

• من هنا الكتابة المضادة نوع من الدفاع عن النفس؟

- هذا صحيح. كنت أفضل القول إن الكتابة لي هي مغامرة الخروج من نفسي للعثور على شيء مختلف وتالياً لمحاولة فهمي أكثر.

• وهذا الهاجس متواصل لديك، في مطلع روايتك «الحمى» ١٩٦٥ تقول: «لم يتبق سوى الكتابة، وحدها تتنفس بالكلمات الباحثة أو الواصفة بدقة وبعمق». ما يعني أنك كنت تتقدم بالعمق والتفصيل ضمن هذا الهاجس عبر عبارات مثل «ربما» و«يخيل إلي» لكن بلا جزم ولا حسم فلماذا؟

- لا أدري...

• ألا تفعل بوعي؟

- الآن وأنت تبلغني ذلك، أشعر بالذنب وكأنني وقعت في فخ ترددي، لم أكن أدري تماماً هذا الطابع في كتاباتي.

• لكن الإشارات كثيرة؟

- الكتابة في كل حال تتقدم عبر هذا التعثر والتردد أكثر مما تتقدم عبر التأكيد والجزم. أعتقد أن فناً يرغب في إنجاز طاولة مثلاً للضرورة، لا يقع في التردد. لكن يدهش في الكتابة، في كتابة الرواية عامة، إنها تتم بالتدرج. لا تتكون هكذا بضربة واحدة. عندما نقرأ لكونراد مثلاً أو تورغنييف، وهما روائيان كبيران نشعر في نهاية الرواية أن ثمة شيئاً فاتهما، وأنهما قلقان لعدم شعورهما بالرضى التام. ومع ذلك انطباعنا العام أننا كنا أمام شيء متحرك وحي. أوليس أن الحياة هي هذا الغليان الدائم غير المستقر ولا نهاية له؟ إنها حركة، لكنها مستمرة. وهذا هو وضع الكتابة التي تعتمد الـ«ربما».

• في كتابك الأول «المحضر» تقول إنك تتمنى أن تكتب ذات يوم رواية تستطيع فيها أن تقتل «البطـــل» دون أن تصلك شتائم البعض في البريد، وهكذا تتأثر بالروائي كونـــان دويل من حيث مداعبة عواطف القراء. ومنذ ذلك تغيرت كثيراً بحسب ظني، أهذا صحيح؟

- نعم. ربما...

• هل يعني أنك لا تكتب قصصاً كما في السابق؟

- صحيح. لكن روايتي «المحضر» لم تكن سوى جملة معترضة في مسيرتي الكتابية، سبقها روايات لم تنشر روايات كثيرة. بدأت الكتابة القصصية منذ كنت في السابعة. وكل تلك الروايات كانت تتضمن أحداثاً وأشخاصاً مختلفي

الأقدار. وحدث أن روايتي «المحضر» هي الأولى سمحت لها الظروف أن تكون البداية. ولم تكن سوى عمل مختلف ولم يتكرر في نوعيته، ذلك أنني تغيرت، ولم يكن لي يد لأنني لم أحب في الرواية أكثر من الشخصيات وقصصها. ليس لأنها تتضمن المطلق، وأنا لا أؤمن بديكتاتورية الكتابة، بل لأن الرواية القصصية تنسجم أكثر مع ضرورية الكتاب: خلق الأسطورة. وهناك تتشكل اللحظة التي يكون فيها القارئ أقرب إلى المؤلف. تماماً كما في المسرح زمن الإغريق.

• أستشهد هنا بنهاية «كتاب الهرب» حيث تقول: «إن الحيوات الحقيقية هي التي لا نهاية لها». وفي مقدمة «نبوءات شيلام بلعم» تقول: «إن الكتب الحقيقية سحرية».

- بالطبع. إن الكتب الحقيقية لا نهاية لها لأن الموضوع حركة مستمرة. إنما حركة لا تمنع موت الكاتب. يخيل لي أحياناً أن الكاتب مثل المصباح الكهربائي يجب أن يكون مستعداً للإضاءة كل لحظة كلما ضغط القارئ زر الكهرباء.

وإن الأدب هو التيار الكهربائي من الكتابة والقراءة، كموجب وسالب يضيئان متى التقيا. وهكذا هما مترابطان أبداً. إنها حركة يصبح فيها الكاتب والقارئ ممثلين.

أعتقد أننا نصل اليوم مع الرواية إلى ما كان يفعله الإغريق في المسرح، ونفتقده اليوم في المسرح المعاصر، ما دام راح ينافس السينما. لكن الرواية تسمح بهذا التبادل في الشخصيات، ثمة أشياء تصنع وتخربط ويعاد صنعها في الرواية. تماماً كما لو الحدث يكتبه «مينوطور» مختف وليس المؤلفون سوى مساعدين.

• أيضاً لديك حركات تشبه السحر. مثل تحركك الذي قادك إلى اكتشاف جزيرة رودريغ وهذه الحركة حاضرة دائماً في أعمالك، بل إحدى قصصك عنوانها «الرجل الذي يمشي».

- إنه أسلوب للاتصال بالعالم الواقعي الذي ليس هو إلا على قياس الجسد الإنساني وأعتقد أن كل ما يسمح بتقدير طبيعية الجسد الإنساني واستقلاليته يملك ناحية سحرية. وهذا ما يشجع على إمكانات ليست التي لساكن المدينة، الإنسان المحب الجلوس.

• هذا يعني أنك معجب بالترحال، بالفلتان بمغامرة جدك خاصة، كنقيض للحياة المدنية؟

ـ أحببت هذه الفكرة منذ قراءاتي للسورياليين، أولئك الذين كانوا يمشون طويلاً في باريس. كما لو يعيشون حياة الغجر. وهي في الأصل حياة الفقراء. وأعتقد أن السورياليين هم الأوائل في ميدان الأدب اكتشفوا ومجدوا فكرة الترحال، كنقيض للأدب البورجوازي في القرن التاسع عشر.

• ألست أنت صاحب قصة «نوتا بينيه» التي صدرت في ١٩٨٥ عن قصة بيت؟ أليس هذا طموحاً إلى استقرار؟

ـ لم يكن هذا البيت غاية في ذاته، بل أهميته أنه منعزل على شاطئ البحر. آنا في حاجة إلى هذه المحطة التي تسهل الوحدة. ولا يعني أنني متعلق بمكان معين. أشعر في أعماقي أنني شديد المتوسطية، خاصة حين تكون هذه المتوسطية محتقرة لدى البعض فأزداد تعلقاً بها. ولا يعني أنني أفتش عن حل وسط بين الاستقرار والترحال، بل بين العالم الصناعي والعالم المناقض له، العالم المتوسطي. وكلما تقدم بي العمر شعرت أنني أشد ارتباطاً بالبحر المتوسط.

• ألــيس هذا العالم الذي أنت تحبه هو العالم الذي يحبه الأطفال أيضاً؟ أليس لهذا اشتغلت طويلاً بالقصص المصورة للأطفال؟

ـ صحيح. إنني أشعر دائماً بأنني مشدود إلى العالم الذي هو نقيض عالم البالغين. والحق أن العيش ككاتب، يعني العيش في مراهقة مستمرة تقاوم الشيخوخة. يعني الاحتفاظ أطول فترة ممكنة بما هو عزيز على قلب المراهق: الحلم والوهم. يرعبني أدب يتقدم حثيثاً، أدب الكتب الأكثر رواجاً، وكذلك الأدب الملتزم. راودتني هذه الفكرة وأنا استمع منذ وقت قريب إلى الموسيقى السوداء في الولايات المتحدة إذ ازدادت احترافاً، ففقدت شيئاً من روحها.

وفي المقابل كنت أشاهد في التلفزيون بالصدفة زنوج جنوب أفريقيا ينشدون بحرارة روحية، كما كانت لزنوج المسيسبي في القرن الماضي. وكان واضحاً أن المقارنة لصالح الموسيقى الأفريقية بإزاء الفراغ في موسيقى الولايات المتحدة العظيمة الصنعة.

• كيف توزع حياتك بين الكتابة وما هو خارجها؟

ـ ليس ثمة انفصال بين الأمرين، فالكتابة هي جزء من الوجود وإحدى الصفات الأساسية الرائعة لممارسة الفن أننا لسنا كلياً له. أما خارج ذلك، أي الباقي، فإننا ندع أنفسنا نسير بوجودنا إلى حيث لا نعرف.

ويخيل إلي أن رامبو حقق الأمر كأحسن ما يكون. إذ يترك نفسه تتقاذفها الرياح بكل حرية. وكان هجر الشعر، لكنه عاش حياته كما لو يكتبها هكذا شعراً، فكان يعيش والعيش هدفه، إنه الطموح الأسمى للكاتب.

• ألأنه يشبهك؟

ـ لا. ليس الأمر هكذا لم أقطع الجسور مثله، إلا ربما ما يخص الروابط العائلية فقط استطاع رامبو أن يكون مثالاً فريداً، تعبيراً شعرياً عن شيء غير مكتمل. إنه بمعنى ما مراهقة استمرت حتى اليوم الأخير من حياته.

وقد لا أكون مخطئاً إذا ظننت هنري ميشو استطاع مسيرة مشابهة لكن على طريقته: التزام الانعزال مع مواصلة أعظم المغامرات الداخلية. فهو شاعر لم يتوقف أبداً عن الاكتشاف، وكان «يعيش» كثيراً و«يكتب» قليلاً. أو كتب جزءاً بسيطاً من حياته. أعتقد أنه أمر هام أن يستطيع الكاتب أن لا يكون كاتباً فقط.

« أونيتشا »

ثم في العام ١٩٩١، نال لوكليزيو جائزة «مهرجان كان» الفرنسي لأفضل عمل أدبي مرشح للسينما عن روايته «أونيتشا».

رواية «أونيشتا» موضوع الجائزة، صدرت مطلع ١٩٩١، واختار لها مكاناً في القارة السوداء، مهد البشرية بحسب العلماء.

تحكي الرواية عن مغامرة طفل في السابعة تقوده أمه على ظهر مركب بحثاً عن والده طبيب الأدغال، الذي لا يعرفه، والذي منذ سنوات يعيش هو الآخر في أونيتشا في نيجيريا مغامرة حل لغز آخر سلالة الفراعنة السود، الملكة السوداء ميرو.

تبدأ الرواية في ١٩٤٨ على ظهر مركب يقلع من الساحل الفرنسي نحو آفريقيا، يحمل ولداً في السابعة: فانتان، وأمه مايو. وتدور أحداث الفصل الأول كلها على هذا المركب حيث نتعرف عميقاً إلى شخصيتي الولد والأم، عبر علاقاتهما بالمسافرين وطاقم البحارة، وحيث تقع حوادث لا تخلو من طرافة توضح طبيعة الولد المتفتح على المغامرة، والذي هو على عتبة اكتشاف عالم جديد سوف يظل متحركاً في مخيلته استمراراً.

ولا تبدو أحداث الفصل على ظهر المركب العتيق «لوسورابايا» ولا تتجاوز حمولته ثلاث مئة طن، مقدمة فقط بل هي جزء أساسي من موضوع الرواية، مداه شهر كامل قبل أن يرسو المركب على شاطئ منطقة بيافرا التي اشتهرت في العالم آنذاك بالمرض الذي دبّ في أطفالها من وطأة المجاعة والحرب.

أما الفصل الثاني فيبدأ منذ لقاء الأب غوفوا في مدينة أونيتشا، حيث نكتشف أن أهمية التعرب إلى الأب للطفل تعادل أهمية التعرف إلى المكان الجديد الذي نزل فيه، والذي كانت أمه لا تقل حماسة عنه في مغامرة اكتشافه، وبقدر ما كانت خيبة الأمل كبيرة لدى الأم، ليس من الطبيعة وكل ما هو نقيض ما آلفته بل أيضاً من المعاملة التحقيرية للسكان الأصليين من الجالية الأوروبية لهؤلاء، كان الأمل كبيراً لدى الصغير لأنه لم يهتم بالناس اهتمامه بالطبيعة. ولأن الولد سرّ أبيه كان فانتان وغوفوا أي الولد والوالد، يتقاسمان الرغبة في المغامرة وإن اختلف توجه كل منهما، راح الولد يكتشف، متواطئاً مع صديقه بوي، ابن صياد، الحياة الحقيقية في أفريقيا، وكانت امرأة سوداء تكشف له تدريجاً أسرار هذه الحياة، كان فانتان هو الأكثر تعلقاً بما يكتشف، ربما لأنه في عمر التكيف مع كل جديد، فكيف والجديد مدهش لا يمكن أن يصادفه في غير هذا المكان، وإذا الولد نقطة تقاطع أساسية بين الأم والأب في كل ما جعلهما يؤجلان العودة.

منذ وصوله اكتشف فانتان النبض الحقيقي لهذه القارة «كما لو ولد هنا، قرب هذا النهر، تحت هذه السماء التي بدا أنه يعرفها منذ زمن، ولن يستطيع في المستقبل نسيان هذا الاندفاع ابطيء والثقيل لمياه النهر التي لا تكف عن السيلان، المياه الغامقة والحمراء، حاملة الجذوع المقصوفة، المياه التي كأن لها جسداً، جسد

«أويا» اللامع والمنتفخ من الحمل. كان فانتان يتأمل النهر وقلبه يخفق، كان يرى فيه شيءاً من القوة السحرية، ولوناً من السعادة. أبداً لم يشعر بأنه غريب عن المكان ولن يشعر أبداً».

بعد عشرين عاماً، وفانتان يصير «بعيداً عن أونيتشا»، وهذا عنوان الفصل الأخير من الرواية، سيظل المكان في فكره، مع غصة كلمة مريرة لا ينساها «كواشيوركور» اسم المرض الذي ضرب أطفال بيافرا.

«أونيتشا» رواية غنية بأحداثها الصغيرة ورموزها الكبيرة وطريقة سردها، ويصح معها المثل المكسيكي الذي يردده المؤلف: «البصر وحده ليس له حدود» وكذلك لوكليزيو نفسه وعالمه الروائي. وما سيعطي الرواية حرارة السرد كون الأحداث استعادة لمغامرة المؤلف الحقيقية في طفولته. وشخصيات الرواية لا تقتصر على ما ذكرنا، بل هي عديدة مثل الأفريقية الجميلة «وايا» والرجل الغامض سابين رودس، الذي ينظر إليه كما إلى خطر غامض، وكل شخصيات الجالية الأوروبية واختلاف طبائع أفرادها الذين كانت تحتقرهم الأم مايو بقدر ما كانوا هم يحتقرون الأفارقة.

أهم ما تميزت به الرواية، وهو سبب نجاحها أن الكتابة تنقل حقاً، كما النبض الحقيقي لأفريقيا بإيقاعاته الساحرة المتنوعة تجسد مناظرها غير القابلة للنسيان.

كان قدر المؤلف ابن الخمسين اليوم، أن يولد وعيه على ظهر مركب، وكأنه منذور لأن يصير رحالة. ونبضه في الكتابة ذاك النبض المترجرج للماء، سيجعل لرواياته وقعها الخاص في الرواية الأوروبية، فهو لا يكتب الرواية إلا بعد أن يعيشها، وكل أمكنته الموصوفة في رواياته حياة بحياة، ولم يتوقف عن التفتيش عن الجديد، أو كما يقول بطله الصغير متذكراً كلام عمته روزا: «ماذا هناك خلف الأفق؟ أتكون بلاد ناسها لا يموتون؟» وكأن رحلات لوكليزيو تطلب المكان المستحيل. وهو لا يسكن في غرفة فيها مرايا وكتب مفتوحة، لأنه يحس أمام المرايا بأنه يريد أن يغوص في أعماقها وأمام الكتاب المفتوح بأنه سيدخل إلى صفحاته.

وفي هذه الرواية التي نالت الجائزة المخصصة للأدب القابل التحول إلى الشاشة، يتجاوز لوكليزيو نجاحاته السابقة. ويقول في الحديث إلى بيار آسولين لمجلة «لير» الفرنسية:

«تمنيت مرحلة الكتابة لو استمرت أيضاً، ذاك أنني كنت أشعر أنني أتوغل في مغامرة للتحرر الذاتي، وكنت أتمنى لو أبقى فيها طويلاً. الحق أنني ما كنت أظن أنني سأضع هذا الكتاب، وعندما بدأت لم أعرف كيف. وكنت كلما توغلت فيه أكتشف نفسي أكثر عبر اكتشافي الأشياء التي أكتب عنها. وكنت أنفعل بالكتابة كأنني القارئ ولست الكاتب».

ثم يضيف:

«الكتب أشياء تزعجنا نكتبها لنبعدها، لنرى داخلنا بوضوح أكثر. إن رواية «صحراء»، وكذا الروايات الأخرى، جعلتني أصل إلى العالم الأرحب وأيضاً إلى العالم السري المدفون في أعماقي. والحق أنني لا أدري لماذا يصعب عليّ التكيف مع حداثة هذا العصر، حين إنني عندما بدأت كتابة «أونيتشا» استعدت بحيوية وفرح تلك السنة التي قضيتها أركض حافياً في الأرض الأفريقية، حراً، وقت كنت أتعرف إلى أبي. وأعتقد أن هذه الرواية كانت لي التجسيد المثالي لما صار يعرف بالتطهير في الفن. جاءت تصالحني مع عالمي».



وفي أمر سيرته يتحدث مطولاً إلى الناقد أسولين فيقول:

«إنني في أسفاري لم أكن أبتغي المتعة في السفر بقدر ما كان هدفي العيش في حضارات مختلفة عن التي ولدت فيها. وتلك السنة الأفريقية كانت مهمة جداً في حياتي، وأكتشف اليوم أن كل حياتي محاولة لإعادة بعث ذلك الشعور الكثيف الذي تغلغل عميقاً في نفسي تلك السنة، وما أسفاري إلى المكسيك وغيرها سوى محاولة في هذا الاتجاه. ففي تلك القرية المكسيكية، موضوع إحدى رواياتي السابقة حاولت استعادة التجربة الأفريقية باللاوعي، أليس طريفاً أن يكون زعيم تلك القرية المكسيكية شحاذاً؟ وأين نستطيع أن نجد هذه المفارقة في عالمنا الغربي. إن جاذبية العوالم الأخرى لي رد فعل على لا جاذبية عالمي. وليس اندهاشي

بجزيرة ايل ـ دو ـ موريس، سوى استمرار لمشاعري الأولى في أفريقيا، أكان ذلك لمزيد من فهم نفسي أم لمزيد من إخفاء أسبابي.

• أنت تذكر بالتأكيد عبارة سانت أكزوبري التي تقول: «نأتي من طفولتنا كما لو من بلد ما»؟

ـ بالطبع، وجعلتها عبارتي، اختياراً، لكن طفولتي لم تكن مفصولة عن الجغرافيا، وأهم لحظاتها مرتبطة بأفريقيا. ومع ذلك بقدر ما هي بقعة جغرافية هي قبل كل شيء بقعة نفسية.

• يتحدث بعض نقادك عما يسمونه «براءة لوكليزيو».

ـ نعم ولست أدري هل هذا الوصف في معرض المدح أو الذم...

• لكنك بريء كما يقال؟

ـ قد لا أكون في وضع يسمح بالجواب ثم ماذا تعني هذه البراءة؟ إذا كان لي أن أحددها فهي العيش دون مساومة، إن البراءة لدى المراهق تأخذ في التلاشي عندما نكتشف أن للكتب مؤلفين، وأن لهؤلاء المؤلفين سيرة. لذلك هي البراءة لي تلك المرحلة التي تنتهي مع الانتقال من المراهقة إلى النضج، إن البراءة تتركنا منذ أن ندخل عالماً يواجهنا بالأسئلة أبداً. وقبل هذه النقلة، حيث كل شيء يترنح، لا يكون المراهق في العبة. لكن ها هو في حالة استعداد لأن يجعل كل شيء في اللعبة. ولحظة الانتقال هذه هي التي تعنيني الأكثر. والعادة أن البالغين يشعرون بالصدمة مما صاروا إليه، ومن ثم يأتي التنازل والمرارة والأشياء الأخرى. وثمة لحظة في الحياة تشابه لحظة الانتقال من المراهقة إلى البلوغ، هي لحظة الزواج. ومن المؤسف أن الأدب الحديث لا يتكلم إلا نادراً في هذا الأمر.

القدر الفردي

يقول أحد النقاد «إن مشروع لوكليزيو الكتابي ينطلق من الرغبة في جعل القدر الفردي في حجم الأسطورة» لذلك أبطال رواياته هم عادة يواجهون أي حدث كأنهم يواجهون القدر. وليس هذا فقط ما يميز عمل لوكليزيو، بل كذلك المكان فهو عادة بطل الرواية. ولا يختار إلا الأمكنة الوحشية، وبلاد بيارا النيجيرية في روايته الجديدة أحد الأمثلة، وسبق أن جعل من جزيرة رودريغ في

المحيط الهندي، تلك الصخرة الملتهبة موضوعاً لرواية، ومنطقة معزولة في بناما عاش فيها إحدى مغامراته وأوحت إليه برواية «نبوءات شيلام بلغم»، وفي المكسيك وفي تايلاند وفي الصين، وكتب ذات يوم قصة قصيرة استوحاها من مدينة صور اللبنانية.

وفي كل هذه الكتب، التي تنتمي كما يعترف إلى التراث الأنكلوسكسوني، محاولة البحث عن الذات، فمواضيعه طالعة كلها من تجاربه الشخصية وذكريات، أو ذكريات عائلته كما في «رحلة إلى رودريغ» و«الباحث عن الذهب»، كتبها بوحي من مغامرات جده في محيط جزيرة موريس، كتب باللغتين الفرنسية والانكليزية، لكنه اعتمد نهائياً الفرنسية، وأعجب بماو ووضع دراسة عن «الكتاب الأحمر»، وظل معجباً برامبو، خاصة رامبو الرحالة.

يقول لوكليزيو: «إن هذا العصر ما عاد عصر البحث عن الكنوز، لذلك أنتمي بمغامراتي إلى العصور السابقة». وفي روايته «الباحث عن الذهب» لم يكن يكتب عن مغامرة جده في بحثه عن الكنز، كان هو يبحث أيضاً عن الكنز.

أسلوبه بين الوصفي والبوليسي في مغامرة هي دائماً ذات بعد نفسي.

عندما نال جائزة «رينودو» الفرنسية على باكورته الروائية كان في الثالثة والعشرين، وكتب أحد النقاد ساخراً: إن الجائزة أعطيت هذا الفتى الوسيم المدلل لأسباب شخصية. وهذا الشاب سوف ينسى الكتابة سريعاً ولم يكن عند حسن ظن الناقد، فإذا به الأكثر احترافاً».

ولمزيد من التعريف به لدى القارئ العربي هذه المقتطفات من أقواله:

كلمات في السفر

• «أنا لا أرتاح في المدن، وإذا لا بد أن أسكن إحداها فيجب أن تكون على الشاطئ، إذ ولدت على شاطئ».

• «الشخصيات التي وضعتها في إطار المدينة كانت عندي في حالة قلق دائم كأنها متغربة في محيطها».

• «المجتمعات التي تفتنني هي التي لها علاقة بالبحر أو الصخر، وخاصة بالجزر».

• «أفكر دوماً في مدينة صور، في المدينتين: البحرية والبرية، اللتين وصلهما الإسكندر بجسر واستمدت صور أهميتها من موقعها».

• «إن المجتمعات البحرية المبنية، كما صور، على رؤوس صخرية في البحر تتوازى لديها فكرتا الموت والحياة، وتتخالطان. والتاريخ، منذ انتحار صور، يكرر الأمثلة استمراراً».

• «التضخم السكاني في المدن يرعبني، لأنه يفصل الإنسان عن الطبيعة».

• «الكتب الحقيقية هي كتب سحرية... يجب أن يكون الحدث كما لو أن قنطروساً مختفياً يكتبه وليس المؤلف سوى كاتب مساعد... إن الهدف الأول للكتاب خلق الأسطورة».

• «إن كل ما يسمح بتقدير طبيعية الجسد الإنساني واستقلاليته، يكون ذا طاقة سحرية».

• «أشعر أنني شديد المتوسطية»، فهذا الحوض المتوسطي يشعرني بالدفء. وأستغرب لدى البعض استخدام صفة المتوسطية لإظهار الاستخفاف أو الاحتقار، فالمتوسط قلب العالم، ونقطة التواصل بين العوالم، وكلما تقدم بي العمر شعرت برباط اشد مع هذا البحر، إنه المنطقة الوسط بين العالم الصناعي ونقيضه».

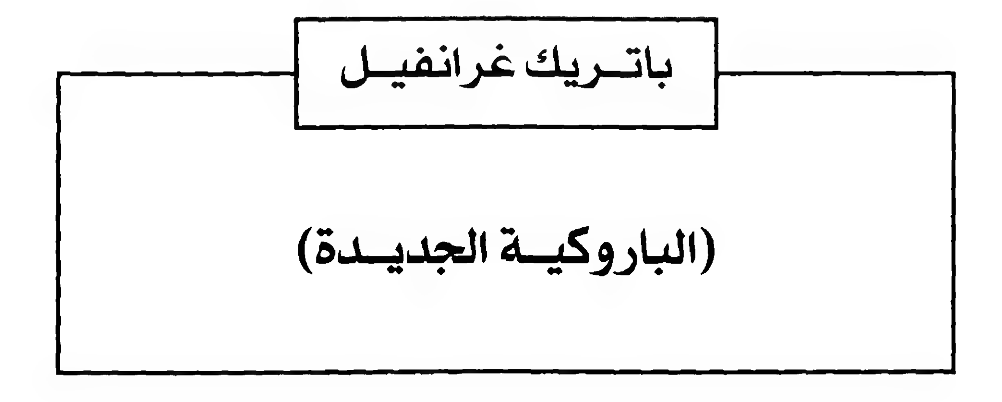
• «العيش ككاتب يعني لي العيش في مراهقة مستمرة تمتنع عن الشيخوخة، وهذا يعني الاحتفاظ بعنصري: الحلم والوهم».

• «إن الموسيقى الأفريقية تشدني كثيراً، وفي نشيد الزنوج حرارة روحية هائلة».

• «السفر والكتابة أمران متلازمان عندي. وأجمل ما في ممارسة الفن أن لا نستغرق فيه بكليتنا، بل ندع أنفسنا نسير بوجودنا إلى حيث لا نعرف».

• «أحب رامبو لأنه ترك نفسه تتقاذفه رياح الأرض الأربع بكل حرية، كان يعيش، والعيش الطموح الأسمى».

- «هنري ميشو هو أيضاً رحالة متميز مثل رامبو، لكن السفر عنده مختلف: السفر إلى الداخل، كان يعيش كثيراً ويكتب قليلاً... من المهم أن يستطيع الكاتب أن لا يكون كاتباً فقط».



باتريك غرانفيل

(الباروكية الجديدة)

«إنني ضعيف إزاء اللعب بالكلمات والحقائق»

(باتريك غرانفيل)

باتريك غرانفيل هو أحد أبرز الوجوه الروائية في الجيل الجديد في فرنسا. حاز عام ١٩٧٦، وكان في التاسعة والعشرين، جائزة «الغونكور» كبرى الجوائز الأدبية في فرنسا على روايته «اللامعون» ومذاك وهو يصدر رواية كل سنتين.

القارئ العربي يعرف من الروائيين الفرنسيين الكثير عن الجيل السابق والقليل عن الجيل الجديد. وإذا رواد «الرواية الجديدة» في فرنسا قد أخذوا حقهم في العربية عب الترجمات، أمثال أعمالا ألان ـ روب غرييه وناتاي ساروت ومرغرييت دوراس وروبير بنجيه وكلود سيمون الذي نال جائزة «نوبل» للآداب، فإن رواد الجيل الجديد لم يحظوا هنا بعد بغير التفاتات عابرة، لذلك أختار غرنفيل هنا.

تميز غرانفيل منذ البداية بخط خاص في الرواية، تحت عنوان «الباروكية الجديدة» ومصطلح «باروك» يطلق في الفنون الأدبية التشكيلية على ما هو غريب، كثيف التداخل، هندسي التركيب برغم أجزائه المختلفة، كما الموزاييك أو الفسيفساء.

روايته لعام ١٩٩٠ عنوانها «المجون، الثلج» وهي تحول في أسلوبه الروائي، إذ يلجأ للمرة الأولى إلى السيرة الذاتية، كأنه يعلن بداية الشيخوخة باكراً، (لم يكن يتجاوز بعد الخامسة والأربعين).

والرواية صورة لمواجهة غريبة بين الإنسان والحيوان عبر رحلة لصيد الخنزير البري، فإذا بها تتحول إلى صيد من نوع مختلف، صيد رؤيوي تتداخل فيه الصور الحسية بالانفعالات العاطفية ويغلب فيه التأمل على الحدث بأسلوب شديد الحذلقة وفي الوقت نفسه جميل التركيب كما اشتهر غرانفيل به. عبر مسيرته الروائية منذ حصوله على جائزة «الغونكور» وما تلا ذلك من مرحلة سماها «مرحلة المطهر» التي

تميزت بمعاناة شديدة في التأقلم مع الجو الأدبي الذي انفتح له باكراً حيث لم يكن يتوقع، فالرواية التي نالت الجائزة كانت رفضتها «غاليمار» دار النشر التي سبق لها أن نشرت له روايتين سابقتين، فتلقفتها دار «لو سوي» وإذا بها تطلقه. وبين الروايات التي أصدرها بعد ذلك، وأثارت جدلاً كبيراً في فرنسا، واحدة عنوانها «فردوس العواصف» عام ١٩٨٦.

هذا الحديث جاء صورة حميمة عن شخصيته كلا.

الحديث مع غرانفيل

• في روايتك «المجون، الثلج» تقول: «إنني أستعيد عنف مراهقتي» أيكون أنك تخليت عن حلمك الغريب إلى السيرة الذاتية؟

ـ أعتقد أنني مذ كتبت روايتي هذه «المجون، الثلج» كنت أريد أن أقول وداعاً للأدب. لذلك كنت أجمع هنا كل إيماني بالعالم. وتقصدت أن أروي كل اللحظات النابضة في حياتي، وكل تلك الصورة المذهلة التي بقيت في ذاكرتي عن عالم وحشي يغوص في ثلج ذلك الشتاء العظيم شتاء عام ١٩٦٢.

• ألا يصح أن نبدل العنوان، وبدل «المجون، الثلج» نقول «مجون الثلج» ما دام يسحرك كل ما هو أبيض؟

ـ تعرف أنني من مواليد منطقة النورماندي حيث الثلج يندر تساقطه. وعشت فيها كل طفولتي. لذلك كان شتاء عام ١٩٦٢ حدثاً في حياتي. كان شيئاً ليس فقط غير مألوف بل بدا أسطورياً. وإني إذ أعود إليه فإنني أعود إلى أجمل ما بهرني في طفولتي، إلى ذلك الألق الذي قلما عشته بعد ذلك الشتاء. لهذا أردت أن أكتب رواية الثلج، أن أتحدث عن عالم تتساوى فيه الأشياء بغطاء واحد لامع مصقول لا لون له. كان الثلج أيام المدرسة شيئاً سحرياً وكان يشغل كل خيالنا. وكنا عادة عندما تثلج نطلب الإذن للخروج من الصف، فقط لمتعة تدنيس هذا البياض الساحر. كما لو برغبة اغتصاب عذريته. والحق أن هذه الرواية في الوقت نفسه تحية إلى جاك لندن وخصوصاً إلى رواية «موبي ديك» للأميركي ملفيل الذي عاش مغامرة البحر مع الحوت الأبيض في أروع لحظاتها.

• مع الثلج يأخذ الصيد حصته الكبرى في روايتك، ويبدو بوضوح أنك صياد، وأنت لا تخفي تعظيمك للصيد؟

- لا ليس عندي تعظيم للصيد، بل إعجاب، أو انبهار إذا صحت الكلمة. فأنا لست من هواة القتل، أعني لست دموياً في طبعي، ثم إنني أعلنت كرهي للصيد المنظم الذي صار طابع الصيد في هذا الزمن. وأزيدك القول بأنني توقفت عن ممارسة هذه الهواية منذ زمن طويل. كان الصيد يستهويني في طفولتي ليس لطابعه الدموي بل لتلك العلاقة التي تنشأ مع الحيوان. والحق أننا لا نعرف جيداً الحيوانات إ إذا طاردناها لاصطيادها: فهناك انتظارها في الفجر الباكر، وهناك الترقب والغموض والتواطؤ مع الطبيعة، كما كنا نعيش جواً سرياً ونحن نطارد الخنزير البري، كما لو أننا نطارد «البابا نويل» متخفياً بطاقية سحرية... ثم إنني في صغري كنت أطمح إلى أن أصير طبيباً بيطرياً...

• صـــحيح أنـــك تخليت عن الصيد الحي، لكنك ما زلت تصطاد الاستعارات وتشاهد أفلاماً عن الحيوانات، أليس كذلك؟

- نعم، فأنا لا أفوت فيلماً عن الحيوانات لكن الشيء الذي لا أطيقه في هذه الأفلام أنها تبطئ السرعة.

• في روايـــتك «المجـــون، الثلج» تتكدس الذكريات عن مراهقتك. أيكون لهذا علاقة ببلوغك الأربعين؟

- مذ دخلت عالم الأدب وأنا أخشى أن أفقد الإحساس المادي بالأشياء. وإذا كنت أستعيد ذكريات مراهقتي هنا، فلأحس بروعة الشعور بمعنى الولادة، أعني لأستعيد ما فقدته، فأتكامل. أنا أخشى دوماً أن أصبح رجلاً من ورق في عالم الأدب.

• ماذا تعني بـــ «عالم الأدب»؟ هل تعني أنك كاتب؟

- كاتب بالطبع! لكن أيضاً قارئ في دار النشر «لوسوي»، وهي الدار التي تنشر لي حالياً، ثم إنني صحافي. كنت أزاول لفترة النقد السينمائي في إحدى المجلات الأسبوعية، ثم توليت زاوية أدبية في صحيفة «الفيغارو»، لكنني أرفض أن أكون مسؤولاً ثقافياً حتى لا أعيش في الحلقة المفرغة لهذه المسؤولية.

• حسـبما يعرف القارئ أن دار «لوسوي» لم تكن الدار الوحيدة التي نشرت لـك، بـل إن رواياتك الثلاث الأولى خرجت عن دار «غاليمار»، فهل صحيح أنك توقفـت عن النشر فيها لأنها رفضت أن تنشر لك روايتك «اللامعون» التي استحققت عيها جائزة «الغونكور»؟

ـ الحق أنني كنت حتى عام ١٩٧٥ لدى «غاليمار»، لكنني لم أجد محاوراً جيداً هناك. لذلك لم أفاجأ أن ترفض روايتي «اللامعون». والذي فاجأني أن يحملها ميشال تورنييه بنفسه إلى دار «لوسوي»، وهو أحد المؤلفين المتعاقدين مع «غاليمار».

• ألا تظن أنك وصلت إلى جائزة «الغونكور» أبكر قليلاً مما يجب؟

ـ ماذا يعني أبكر؟ وهل هناك لحظة معينة لنيل «الغونكور»، في الأقل أنا تخلصت باكراً من عبء انتظار هذه الجائزة. ولكن لم يختل توازني بسبب هذه الجائزة كما يحدث لبعض الفائزين بها، أو الذين لم يفوزوا. كان عمري آنذاك ٢٩ عاماً ووجدت الأمر طبيعياً جداً، ومنطقياً. حصولي عليها كان طبيعياً، والنقد الذي تناولني كان منطقياً. لكن الغريب أنني تحمست أكثر من اللازم لمواجهة الكل، كنت أتميز بكبرياء حتى لا أقول بعنجهية... كنت أظن أنني أعرف كل شيء، حين لم يكن قد مر عليّ بضعة أعوام في عالم الكتابة، هذا يعني أنه كلما غزرت التجربة قلّ الكلام. لكن الذي فاجأني حقاً في مسألة الجائزة أنها أعطيت لي على كتابي الأكثر جنوناً، حين العادة منذ وقت أن لا تختار أكاديمية «غونكور» سوى الروايات «الطبيعية».

• هل تأثرت كثيراً بالنقد؟

ـ في البداية، ولكن لنأخذ مثالاً روايتي «آخر الفايكينغ» وكنت سأسميها «حلم الفايكينغ» وهي الرواية التي نالت الأكثر من التجريح في الصحافة، الحق أنني تأثرت في البداية. أما اليوم فأتجاوز الأمر، فلم تعد هذه الرواية تهمني إذن يمكن القول إن النقد أفادني بطريقة ما.

• ما هي روايتك المفضلة؟

ـ إنها الأخيرة «المجون، الثلج» فهي الأكمل بناء، لكن هذا لا يمنع تفضيلي عاطفياً رواية «فردوس العواصف».

● تلك التي كنت ستطلق عليها عنواناً آخر «الأرداف»؟

ـ نعم، وكنت مصراً على هذا العنوان إلا أن ناشري عارضني بقوة، وكذلك الأصدقاء، وحجتهم أن هذا العنوان سوف يوجد من سوء الفهم ما يؤذي الكتاب.

● سوء فهم بأي معنى؟ في اعتقادي أنها لا تزال، ولو تغير عنوانها، رواية محورها الجنس...

ـ ربما البعض لم يجد فيها سوى هذا. ولكن بالتأكيد لم يكن هذا قصدي أثناء الكتابة.

● ومع ذلك نالت هذه الرواية حصتها الباهرة من النجاح.

ـ هذا صحيح. فقد بيع منها أكثر من مئة ألف نسخة، لكن اللافت أن بريدي مذ ذاك اقتصر على القارئات، وأدهشني أنهن في رسائلهن يطرين العاطفة في الرواية، وليس الجنس. كن يؤخذن بالتفاصيل الصغيرة التي تعني المودة في العلاقات، دون الاهتمام كثيراً بالجنس في هذه العلاقات. فهل كن على حق؟ لست أدري.

● ربما. ولكن ما دمت تمارس مهنة التعليم فما هي تعليقات تلامذتك على الرواية؟

ـ الحق إن متوسط عمر تلامذتي سبع عشرة سنة. لذلك ربما منعهم الحياء من إبداء أي تعليق فالتزموا الصمت، وأعتقد أنني شعرت بهذا الصمت ثقيلاً على نفسي.

● وماذا عن أهالي التلامذة؟

ـ لم يصدر عنهم أي تعليق. وفي ظني أن أولادهم لديهم القدرة والكفاية لردعهم عن التدخل في هذه الأمور. لكن ردود الفعل التي فاجأتني حقاً من بعض الأهالي خارج العاصمة والذين أولادهم في مدرستي وليس في صفي.

● وما رأي تلامذتك في روايتك الأخيرة؟

ـ الحق أن تلامذتي لا يهتمون كثيراً بما أكتب، وعادة يقرأوني متأخرين ثم إنني أعلم مادة اللغة الفرنسية في السنة الأولى من البكالوريا، وهذا يعني أن انشغال تلامذتي بالبكالوريا يصرفهم عن بقية الأشياء...

• في رأيك ما هي الصورة التي لك عندهم؟

- إنهم ينظرون إليّ كما إلى أي إنسان ناجح، ربما يعتقدون أنني شديد الثقة بنفسي. والحق أني تقصدت أن أظهر لهم في روايتي الأخيرة الوجه الآخر الذي لا يعرفونه عني، وجه المراهق الذي عانى ما يعاونون، وإني مثلهم رقيق وقابل للانكسار. وهذا يعني أنهم سوف يرون الوجه السلبي من صورتي.

• إنك تدرّس منذ ثمانية عشر عاماً، فهل تعتقد أنك مدرس ناجح؟

- إنني أعتبر التدريس كما لو أنني أمثل على خشبة المسرح. فعندما أدخل الصف أعتبر نفسي أنني في مسرحية وأن عليّ تأدية الدور الرئيسي فيها. إنني أتقصد أن أجعل من صفي مسرحاً، لأنني هكذا أنقذ تلامذتي من الضجر.

• أعتقد أن خلف كلماتك رأياً في التعليم، وليس هذا التعليق هنا مجرد كلام عابر، خصوصاً أنك تكلمت سابقاً في هذا الموضوع أكثر من مرة.

- الحقيقة أن أولى مشاكل التعليم في رأيي هي في اختيار المعلمين. فليس كل شخص متعلم يستطيع أن يمارس هذه المهنة كما يجب أن تمارس، لذلك يتوجب تدريب معين يتم الاختيار على أساسه.

• في المناسبة، أثيرت في الآونة الأخيرة مسألة الطالبات المحجبات ولم نسمع رأيك مع أنه يجب أن يكون لك رأي ما دمت في السلك التعليمي.

- لم يثر هذا الموضوع في كلية سارتروفيل حيث أمارس مهنتي هذه، مع أن في صفي كثير من المغاربة. ولكن حدث العكس تاماً، أي جاء الاعتراض في موضوع مشابه من الطلاب البرتغاليين الشبان من الكاثوليك الذين «صدموا بفجاجة» بعض قصائد رامبو أو بودلير أو ببعض النصوص المعادية للإكليروس، وكنت أتلقى شكاواهم وأشرح لهم بصبر أن الأحكام الأخلاقية يجب ألا تطبق في الميدان الأدبي.

• ولكن لنفترض أن طالبة مسلمة دخلت صفك متحجبة، فكيف يكون موقفك؟

ـ إذا كانت دخلت الصف منذ بداية الموسم الدراسي فلن يكون لدي أي اعتراض، شرط أن تحضر كل الدروس بما فيها الطبيعيات والرياضة، وأن تقبل بمن يحدثها عن فولتير ورامبو، وكذلك أن تتقبل استفزازاتي. لكن الطريف أن هذا الأمر لا تستطيعه أحياناً حتى الفتيات اللواتي يدعين التحرر. وكمدرس أكره أن أرى تلامذة يوضعون خارج الصف لسبب أو لآخر.

• رأيت روايتك الأخيرة مهداة إلى طالبتين، فهل هما من طالباتك؟

ـ إنهما طالبتان كنت أقدرهما كثيراً. إحداهما ماتت غرقاً والثانية من مرض السرطان... عندما شرعت في كتابة روايتي الأخيرة هذه، كنت أقصد أن أستعيد مراهقتي، لكن ذكرى هاتين المراهقتين اللتين قضتا في ريعان الشباب وانقصف جمالهما على هذا النحو، جعلني أتوسع في روايتي فأتناول كل أزمات المراهقات وقلقهن وخوفهن ورغباتهن.

• أمن أجل هذا صرحت بأن روايتك هذه هي الأصدق في الكشف عن الواقع؟

ـ كلما تقدم بي العمر ركزت أكثر على ما هو جوهري. وأعتقد أن بعض الجدية ضروري وإيجابي. لكنني متطرف في طبيعتي.

• أعتقد أنني قرأت لك مرة تقول عن نفسك أنك «شره وآكل لحوم البشر» ولا شيء غير هذا.

ـ الحق أنني أشعر بحاجة قصوى إلى أن يكون طعامي دسماً وحاراً. أرغب في الأطباق الثقيلة وفي الخبز. وأعتقد أن هذا الأمر يعود إلى نقص شعرت به أيام الطفولة، من هنا تبدو حاجتي إلى ذلك كأنها نبض غريزي. ويبدو أنها أسلوبي في الشعور العميق بالحياة وبالعالم. وأعترف أنني لا أكتب جيداً إلا عندما أكون ملآناً ومغموراً بالدفء، فتخرج صفحات دسمة.

• فهمت أنك خضعت للتحليل النفسي، فهل أفادك هذا في تطهير كتابتك؟

ـ الحق أن التحليل النفسي ساعدني على فهم «شرهي» غير الطبيعي، وأيضاً على فهم علاقاتي الصعبة مع والدتي. أما على الصعيد الأدبي فأعترف أنه ساعدني على جعلي أكثر إنسانية، كما ساعدني على مواجهة نفسي بوضوح وجرأة.

وكنت في السابق أبذل جهداً كبيراً لأكون محبوباً، أما اليوم فإني أبذل أقل، وكنت قبل ألجأ إلى التباهي خوفاً من العزلة.

• لكـــن هـــذا لا يمـــنع أنك قليل الضجة في الوسط الأدبي. فأنت تظهر نادراً في الصالونات الأدبية، ويبدو أن حياتك العامة محصورة بين التعليم والتحرير الصحافي، فهل أنا مخطئ؟

ـ أبداً. ربما لأنني في حاجة إلى تثبيت دعائم حياتي الخارجية لموازاة اللااستقرار الداخلي، خصوصاً أنني لا أستطيع تحمل الصدمات بسهولة. بدأت الكتابة عندما انتقلت من مرحلة التلميذ إلى مرحلة المعلم، ربما لأنني شعرت بالخوف من أن تنتهي حياتي عند هذه المرحلة، مرحلة الدائرة المغلقة لسلك التعليم، ولكن لا أزال أتساءل ما إذا كنت قد نجحت في هذا الخصوص.

• أنت تلازم بيتك نفسه منذ ١٤ سنة؟

ـ بيتي؟ هذا صحيح، لقد اشتريته بمال الجائزة عام ١٩٧٦. من قبل كنت أسكن بالإيجار في منزل قريب من بيتي الجديد، لكن المريح الآن أنني اخترت بيتاً محاطاً بالخضرة. إنني في حاجة إلى الأشجار لكي أشعر براحة.

• ألاحـــظ أنـــك تمارس هواية تركيب اللوحات الجمعية «الكولاج» (أي التي تتكون من أشياء مختلفة تلصق جنباً إلى جنب) وها هي جدران بيتك تغص بها.

ـ نعم، لكن هذه الهواية تعود إلى زمن الجائزة أيضاً. ربما أنجزت بعد ذلك قليلاً منها، أو بدلت في بعض القديم فقط. أنا أحب الموزاييك والفسيفساء والزجاج الملون، وفي زمن كتابتي «اللامعون» كان هذا الأسلوب الباروكي يسحرني.

• إذن أنت تعترف بأن أسلوبك باروكي؟

ـ إذا لا بد من التصنيف فأنا أفضل تصنيفي على هذا النحو. إنني ضعيف تجاه التعددية والنزوات واللعب بالكلمات والحقائق... وإنني أعترف بأنني أحب الانخراط في هذا التيار الباروكي لجيل يمتنع عن التصنيف في المدارس الأدبية السائدة.

● **بين كتاب عائلتك «الباروكية»، هذه من تسمي؟**

- أسمي ميشال تورنييه ولوكليزيو. إن ثمة شيئاً من «التاوية» الصينية لدى لوكليزيو. وأسمي الطاهر بن جلون وأيضاً رينه بيليتو أو أريك أورسينا برغم أن الأخيرين أكثر صراحة وأكثر عرياً، لكن طريقتهما في البناء الأدبي تتميز بشيء من «التبعثر».

● **هل إن كل الكتاب الذين تقدرهم هم من هذا التيار؟**

- أبداً. إن انتقاءاتي محددة جداً. أحب من الذين خارج هذا التيار ناتالي ساروت وكلود سيمون. وأحب أيضاً بيريك وأيضاً موديانو. وسوف تعجب إذا سميت لك أيضاً ايشينوز: إنهم كما ترى ينتمون إلى مواقع متضادة ومختلفة كلياً عن موقعي في الكتابة.

● **هـا نحن نعود إلى روايتك «المجون، الثلج». ماذا ستكتب بعدها؟ نعرف أنك تصدر رواية كل سنتين، هل تواصل أسلوب السيرة الذاتية؟**

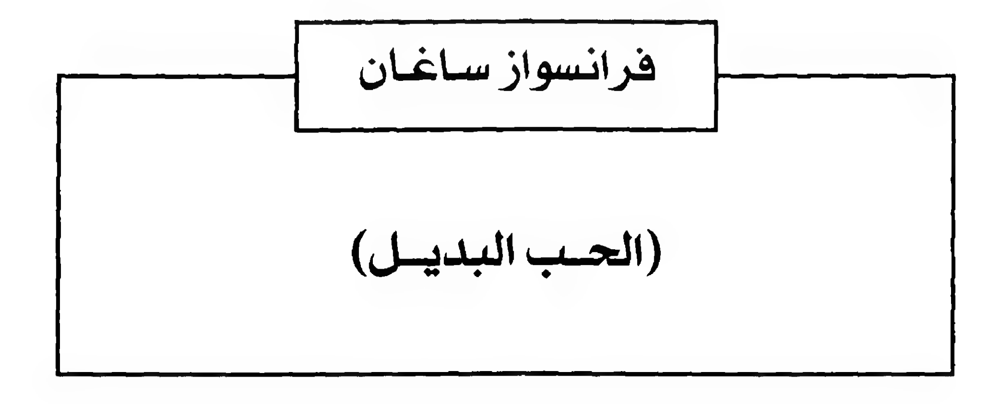
- عندما أنهي رواية لا أفكر في الكتابة من جديد قبل مرور ثلاثة أشهر في الأقل على إنجازها، لأشعر أن هاجسها قد تصفى نهائياً في داخلي. ثم لأستعيد أيضاً إيقاع الحياة اليومية العادية. والحق أنني بعد الانتهاء من كتابة «المجون، الثلج» شعرت بأنني لن أقوى بعد على كتابة الرواية... شعرت كأنني وصلت إلى مرحلة فقدان الجاذبية الأرضية في ما يخص ميدان الرواية، وإنني أشعر فقط مع أمواتي... لكن أعتقد أن البدء برواية جديدة ذات موضوع بعيد عن مألوفي، هو هاجسي اليوم.

● **وبالأسلوب الباروكي نفسه؟**

- أعتقد أنني سأختار البرازيل مكان روايتي الجديدة هذه المرة، وبالتحديد ريو دو جانيرو، التي هي بالتأكيد المدينة الأكثر جنوناً التي شاهدتها في حياتي، وسأبدأ من بعض الانفعالات التي أصابتني هناك أثناء زيارتي، ثم سأدع لمخيلتي إكمال الرواية.

● **إذن تصر على التزام الباروك أسلوباً نهائياً؟**

- لكن لنكن منصفين. إن «المجون، الثلج» ليست هكذا كلياً برغم الأسلوب والمادة المكثفة والعصاب.


فرانسواز ساغان
(الحب البديل)

«سأظل مقروءة طالما أن العاطفة
ستظل تشغل كل الناس في كل زمان»
(ساغان)

ليس من روائي أوروبي انتشرت رواياته في العربية كما انتشرت روايات الفرنسية فرنسواز ساغان منذ أول رواية لها «مرحباً أيها الحزن»، وكانت بعد في الثامنة عشرة، وكانت شهرتها عربياً توازي شهرة جان - بول سارتر، واهتمت «دار الآداب» في بيروت بكليهما في الخمسينات والستينات، بل إن ثلاثاً من قصصها تحولت إلى أفلام سينمائية عربية، وجعل عبد الحليم حافظ من عنوان رواية لها إحدى أشهر أغنياته التي فتحت أمام قصائد نزار قباني القصصية العاطفية طريقها إلى حنجرته. فهل تستحق هذه الكاتبة شهرتها؟

قبل وفاتها بسنوات قليلة، وبعنوان «أجوبة» صدر كتاب فرانسواز ساغان، ويتضمن منتخبات من أحاديث إلى الصحف والمجلات، في الثلاثين الأخيرة.

ويتضمن أحد أجوبتها في الكتاب تفسيراً لهذه الشهرة العالمية التي يرى البعض أنها لا تتناسب والموهبة الأدبية لهذه الكاتبة مذ اقتصرت رواياتها على الحدث العاطفي، فتقول إن العاطفة ستظل تستأثر بالناس على مختلف مستوياتهم، مهما تقلبت الظروف وتبدلت الأنظمة وتطورت أشكال التعبير، ودليلها أن رواية «قصة حب» التي أنتجتها السينما الأميركية شهدت إقبالاً لم يشهده الفيلم المأخوذ عن رواية «الحرب والسلام» لتولستوي.

أصدرت ساغان في الثلاثين الأخيرة من حياتها عشرات الروايات والقصص والمسرحيات، ففي ميدان الرواية لها: «مرحباً أيها الحزن»، «في يوم في سنة»، «هل

تحب برامس؟»، «الغيم الرائع»، «نفير الاستسلام»، «حارس القلب»، «قليل من الشمس في المياه الباردة»، «زرقة الروح»، «الصورة الجانبية الضائعة»، «بيانو في العشب»، «السرير المنفوش»، «المرأة المتبرجة»، «عاصفة جامدة» وغيرها.

وفي ميدان المسرح: «قصر في السويد»، «الحصان المغمى عليه»، «الكمنجات أحياناً»، «سعادة في المفرد وفي الأخير»، «فستان فالنتين البنفسجي»، «دم بورجيا المذهب» وغيرها.

وفي ميدان القصة القصيرة: «الطقس جميل ليلاً نهاراً»، «الكلب الراكض»، «عيون من حرير» و«موسيقى المسرح».

ولها في النقد كتاب: «مع أجمل ذكرياتي». وهو أقرب إلى الانطباعات النقدية منه إلى النقد.

من كتابها «أجوبة»، أقتطف هذه الفقرات:

• يأخذ عليك البعض أنك تلعبين القمار لمجرد الرغبة في الخسارة، فما ردّك؟

- إن الذي لا يعرف القمار لا يمكن أن يفهمه. أعلم أن الفكرة السائدة أن اللعب هو مسألة مازوشية ثم يروحون يفلسفون المسألة على هواهم، لكن ما رأيك إذا قلت لك بأنني أربح في القمار أكثر مما أخسر. دق على الخشب. أذكر مرة أنني في يوم ربحت ثمانية ملايين على الرقم ٨ وكنت في صباح اليوم التالي سأترك البيت الذي استأجرته لقضاء عطلة الصيف. وعندما التقيت صاحب البيت قال إنه ينوي بيعه إذا أعجبني فنقدته فوراً المبلغ الذي كنت ربحته، وهكذا صار لي بيت في الريف. وكنت سابقاً أكتفي باستئجار البيوت. ثم إن الربح أحياناً ليس بالضرورة ربحاً صافياً. وأريد أن أسألك: إذا كان القمار أمراً شنيعاً كما يصفه الناس فلماذا القانون عندنا يسمح به؟ ليس كل ما يجري على ألسنة الناس هو الصحيح دائماً، فالناس عادة يتناقلون أفكاراً خاطئة ويروجونها وكأنها مسلمات، إن القانون حين يبيح القمار يدرك أن الذي يسيء التصرف في هذا الميدان سوف يسيء التصرف في أي ميدان آخر. إن القمار كما كل شيء في الحياة امتحان للإرادة، كما هو امتحان للحظ، كما هو امتحان للذكاء أيضاً والأخلاق. والذي يبالغ في اللعبة مثل الذي يبالغ في الشرب، ومثل الذي يبالغ في أي شيء آخر. وهذا

يعود إلى طبيعة الشخص وليس إلى طبيعة اللعب، فإذا حدث أن ضعف شخص في هذا الموضوع وأخطأ التصرف لماذا يجب أن يطول هذا الخطأ كل من يمارس هذه الهواية. تماماً كما لو أنك منعت شرب الخمر لأن قلة تسيء التصرف فتبالغ في الشرب حتى الإدمان.

أعرف أن خصومي كانوا سيجدون أي شيء آخر مأخذاً فكيف إذا كان المأخذ له سمعته الخاطئة لدى الناس حتى وهم يتكلمون عن موضوع يجهلونه، أو يعممون القاعدة على الجميع انطلاقاً من تصرف خاطئ لبعضهم. ثم إنني، عندما أقول عن اللعب بأنه هواية فلأنه هواية، لم يعطلني أبداً عن مشاريعي، بل العكس كان يسري عني.

- **هل بدأت هذه الهواية بالصدفة؟**

- أبداً، كنت بلغت الواحدة والعشرين وكنت أنتظر عيد ميلادي لأعلن أنني أصبحت بالغة ويحق لي دخول الكازينو، لأنني كنت احب أن العب قبل تلك السن لكنه القانون كان صريحاً.

- **أي أنواع القمار تحبين؟**

- الروليت والبكارا، وما خارج ذلك لم يجذبني، وتعرف أن لاعب البكارا يجب أن يبدأ اللعب وهو مليء، لذلك كنت أفضل الروليت لأن مبلغاً صغيراً يكفي لأن يجر ربحاً كبيراً وآنذاك أسمح لنفسي بأن ألعب البكارا.

- **وماذا عن البوكر؟**

- البوكر لعبة ليست للنساء. ولم أعرف امرأة شاطرة في البوكر. ربما لأن البوكر يتطلب سحق خصمك أو الاحتيال عليه بطريقة ما ليقع في فخك. وهذا أمر يصعب عليّ، كما على أي امرأة لأن لعب البوكر يكون عادة بين الأصحاب وأنت في الحالين غير راض. خسرت أنت أم خسر أصحابك. أما الكازينو فأمر يختلف. أنت في مواجهة الحظ في المطلق وليس لخصمك وجه، إن له وجه القدر، وأنت وحظك.

● **الإشاعات السارية أنك خسرت ثروات؟**

- الإشاعات. أنت تعرف الناس في مسألة الإشاعات يعملون من البعوضة فيلاً. وكم كان يلذّ هذا لمديري الكازينوات لو كان صحيحاً، لكن ما العمل والأمر مجرد اشاعات وغالباً كنا نتنادر حول الموضوع أنا ومدير «كازينو دوفيل» حيث اشتريت بيتي من أموال الكازينو. ثم إن المسألة ليست مسألة خسارة أو ربح، فالنظرة إلى مال القمار نظرة مطلقة، إنه الذي لا يأتي من العمل، فهو مال حرام، أما الذي يرث عن أبيه ثروات جمعت في الحرام، فهي حلال في نظر المجتمع.

وهؤلاء الذين تسمع منهم كلاماً عني يحسدونني حتى لكوني أجني أموالاً طائلة من كتبي، فكتابي «مرحباً أيها الحزن» كان لي كنزاً وكنت بعد في التاسعة عشرة، ومذاك شعرت أن هذا الأمر للبعض مثابة استفزاز.

● **كيف هي علاقتك بالمال؟**

- لم أشعر أبداً بأنه نقصني مرة منذ أن أصدرت كتابي الأول وصار كتاباً رائجاً، ما جعلني منذ البداية أعيش في بحبوحة. لكنني من الذين يؤمنون بأن المال خادم جيد، وسيد سيئ، لذلك جعلته خادماً لحريتي واستقلاليتي، وربما الأهم لوحدتي، والوحدة أمر مهم، أو كما يقول باسكال: «السعادة هي أن تغلق باب غرفتك على نفسك».

أما الذين يسلمون بأن المال هو السيد فهذا لأنهم يحلون المال محل الله، كما قال ديدرو عن فرنسيي ما قبل عصر الأنوار: «لأن الذهب يقود إلى كل شيء، صار الذهب قائد الأمة». والعادة أن الذي يكنز الذهب لا يستطيع أن يكون كريماً ولا معطاء ولا محباً، بعض النقد كان يأخذ عليّ أن أبطال رواياتي هم أكيداً من الميسورين لأن الفقراء، في اعتقادهم، لا وقت لديهم للحب. حين أؤكد لك أن أغلب الرسائل التي كانت تردني هي من القراء غير الميسورين. لذلك يجب التخلص من الفكرة السائدة التي يعبر عنها هذا النقد أن الفقراء لا يشعرون بغير البرد والجوع والحاجة إلى عمل أي تلك الأحاسيس البدائية، حين مشاعر السأم والضياع والعبث والحب هي وقف، بحسب هؤلاء النقاد، على أفراد الطبقة المترفة.

● **وماذا عن السرعة؟**

ـ أنا مولعة بالسرعة في قيادة السيارة. وكنت قررت أن أشتري سيارة منذ أن قبلت دار النشر، دار جوليار، طبع روايتي «مرحباً أيها الحزن»، وعندما صارحت الناشر برغبتي هذه بادرني بالقول إن حقوق الكتاب في العادة لا تسمح بهذا البذخ، لكن «الحقوق» جاءت فوق العادة. وكنت حصلت على رخصة قيادة سيارة بعد أن بلغت الثامنة عشرة بيومين فقط.

ربما ورثت عادة حب السيارات عن أبي الذي كان يقتني بضع سيارات بماركات وألوان مختلفة، وكان هو أيضاً يقود مسرعاً، أذكر أنني كنت طفلة في الثامنة أجلسني في حضنه ليجعلني أقود السيارة، وطارت السيارة بي، وكنت أظن أنني التي أطير بها لأنني أضع يدي على المقود فقط. الحق أن السرعة إذا تجاوزت مئتي كيلومتر في الساعة تصير السيارة كأنها تسبح على ماء، ولا تسير على أرض. وينتابك شعور يشبه الشعور الذي نتخيله عن العصفور. وربما لو كنت أقود طيارة لهزلت السيارة في عيني، لكن ضمن ما أستطيعه كانت سرعة السيارة توفر لي إحساساً رائعاً ببهجة التفلت بعيداً في الأفق.

● **هل هي البهجة نفسها التي للممثل على خشبة المسرح؟**

ـ تماماً، الممثل عندما يلعب يكون وحيداً، وهكذا السائق مسرعاً، يكون بعيداً، إلا أن الممثل يضطر إلى الاصطدام بالآخرين حين السائق لا يصطدم بغير الفضاء والمساحة، إلا إذا اصطدمت بسيارة أخرى. وهذا ما حدث لي ذات مرة، فكانت تجربة أُضيفت إلى تجاربي العديدة في مقاربة الموت.

● **وماذا عن تجربتك في المسرح؟**

ـ ربما لأن نصوصي المسرحية تعتمد أولاً على الممثل أكثر من المخرج أو مصمم الديكور وباقي العناصر التنفيذية، قررت أن اقوم بإخراج مسرحياتي بنفسي لكنني منذ المرة الأولى اكتشفت صعوبة ذلك. ليس من حيث التصميم بل من حيث إدارة الممثلين. إن إدارة الممثلين أمر صعب للغاية خاصة إذا أعضاء الفرقة غير منسجمين.

كنت قبل هذه التجربة أستخف بدور المخرج فصرت أعي المسألة جيداً. ومع هذا ما زلت مصرة على رأيي ضد المخرجين الذين يستخدمون النص لإبراز أنفسهم

وليس لإبراز النص. ربما أسمح بهذا عندما يكون المخرج فيلار أو بلانشون لكن المسألة أن المخرجين اليوم يبالغون في تقدير ذواتهم. لا أستطيع أن أفهم كيف يكون المسرح إذا كان النص ثانوياً. إن تاريخ المسرح قام أصلاً على النصوص وليس على المخرجين، والتراث المسرحي القديم كله لا يحمل اسم أي مخرج.

• ما هي أصعب اللحظات؟

- ليلة الافتتاح. أي العرض الأول للجمهور، وكما أي عرض أول هي الخشبة من الفشل تكون رهيبة في الأثناء. وأنا لم أمارس الإخراج سوى مرة واحدة لأنني أدركت أن المخرج يجب أن يتمتع بقوة التسلط على الآخرين، ولم أعهد نفسي متسلطة ابداً، لذلك أنا وحيدة.

• وما هو مفهوم الوحدة لك؟

- الإنسان يعيش وحيداً ويموت وحيداً. وفي الفترة الزمنية التي هي عمره، وهي قصيرة نسبياً، يحاول يائساً أن يزعم أنه ليس كذلك، وأن ثمة من يفهمه ويصغي إليه وينتظره، وهذا ليس صحيحاً، بل هو شكل من أشكال التفاؤل لا يدوم طويلاً.

إن الحب ظاهراً هو الأسلوب الوحيد للخروج من الوحدة ولو موقتاً، لكن الحب لا يدوم فإذا انقطعت العلاقة صار الشعور بالوحدة أشد فظاعة. اذكر جملة لشاتوبريان يقول فيها: «ليس فقدان شخص هو الأمر الفظيع، فالإنسان يستطيع أن يتحمل ذلك، لكن كيف يمكن التنكر لذكريات العلاقة بهذا الشخص».

إن الآخرين، في رأيي، يساعدون على المشاركة في وقتك، وهذا ما نسميه الحب الذي يبدأ بالحاجة إلى التكلم مع شخص، وأن ترى هذا الشخص، دون اعتبار بالمستويات الفكرية. أو كيف نفهم غرام رجل ذكي بامرأة غبية؟ إن الحب ليس سوى خدعة تذليل الوحدة عبر الشعور بأن ثمة شخصاً آخر مهتماً بما تقول وما تفعل. فالشريك في الحب هو ذلك الشخص الذي تفكر أن تروي له قبل أي إنسان آخر ما حدث لك، أو أن تفكر في اصطحابه حيث ترغب أن تذهب أنت. لذلك يرتبط الحب بالأنانية. والذي يحب أكثر هو الذي يتوجع أكثر لانقطاع العلاقة، لأنه يكون الأشد أنانية، ويعتقد أنه الأشد ذكاء.

• **ما هو موقفك من الذكاء؟**

ـ الذكاء هو ترف متوافر للجميع، لذلك تحل المخيلة غالباً محل الذكاء. ففي الخيال نستطيع أن نضع أنفسنا موضع آخرين، فنحبهم أو نحترمهم. لذلك أفضل الخيال على الذكاء، الخيال هو الفضيلة ـ الأم.

ثم إن خيبة الذكي تفوق خيبة الغبي مرارة، لذلك أفضل أن أكون غبية قنوعة، على أن أكون ذكية خائبة.

والسعادة أقرب إلى متناول الغبي منها إلى متناول الذكي. وخطأ القول بأن السعادة تضلل حين الإنسان يتعلم من التعاسة، والحقيقة أن التعاسة لا تفيد سوى في كسر الظهر. قد تستغرب قولي بأنني أكون خجلة من نفسي عندما اشعر بتعاسة. إنها حالة انحطاط وليست الكتابة هي التي تحل المشكلة.

إن السعادة تجعل الإنسان أحلى وأكرم وأكثر عطفاً ومحبة بعكس الشقاء واختصاراً إن الفضيلة بنت السعادة وليست بنت الشقاء. ثم أليس أن الفضيلة هي مطمح كل التعاليم منذ أول مجتمع إنساني؟

• **كيف تنظرين إلى الكتابة؟**

ـ أنا أكتب لأنني أحب أن أكتب، وليس لأي سبب آخر. الكتابة رذيلة وفضيلة في آن ثم إنها الفضيلة الوحيدة التي تتحول إلى متعة، وهي مهنة حقاً لكنها مهنة حميمة جداً. لا أحب الكتاب الذين يتحدثون كثيراً عن مهنتهم هذه. وأنا نادراً أفعل ذلك. ثم إنني لا أدري حقاً هل يختلف الأمر بين رجل كاتب وامرأة كاتبة؟

إنني أرى الكتابة، كأنها غصن ينمو على شجرة ثم يذبل ويموت، هكذا هي الكتابة لي. إنها عمل إضافي في شروط الطبيعة: نعيش، نموت... نكتب.

بين كتابين لا أفعل شيئاً، لا ألمس قلماً أو ورقة بل يحلو لي التمدد على الكنبة و«تأمل الغيمات العابرة»، كما كان يقول بودلير. أقرأ القصص البوليسية، أتنزه، أقابل الأصدقاء والناس، وأقاوم بعض الأفكار التي تخطر في الأثناء لكن يحدث لي بعد وقت أن تستبد بي فكرة معينة فتلازمني فأجلس من جديد للكتابة.

الغريب أنه بين وقت وآخر ينتابني هاجس أنني لا أستطيع بعد أن أكتب. وإن الموهبة فارقتني إلى الأبد فأحزن وأكاد أشد شعري غضباً، وفجأة حين لا أعود أفكر في الأمر أسترجع هذه القدرة.

• إن أحد أجمل نصوص كتابك النقدي «مع أجمل ذكرياتي» ذلك النص الذي يتناول جان ــ بول سارتر والذي عنوانه «رسالة حب إلى سارتر» فكيف كانت علاقتك به؟

- علاقة غريبة بعض الشيء كنت عرفته باكراً ثم صادفته بعد عشرين سنة.

كان المرض يفتك به وكذلك العمى، فكتبت الجزء الأول من «رسالة حب إلى سارتر» وطلب مني أن أزوره. وكان ذلك في السنة الأخيرة من حياته، فصرنا نلتقي مرة كل أسبوع. كان ينتظرني أمام بيته في الموعد تماماً فأمر بسيارتي وآخذه إلى المطعم.

كان يسميني «العفريتة ليلي» لأنني كنت دائماً مأخوذة بمشاريع مستحيلة. كنا نتحدث في كل شيء في الحب والحياة والناس، دون تسمية أشخاص معينين باستثناء سيمون دو بوفوار وجيزيل حليمي وباقي الذين يخدمونه عندما كان يتشكى منهم، من «مساعدات خارجية» مثل الويسكي الممنوعة عليه. كان في شيخوخته ظريفاً جداً، أكثر مما كان في شبابه. وهو إذا تصرفاته بدت خرقاء آنذاك فلأنه لم يعد يرى. كنت مثلاً اضطر أن أقطع له اللحم. ولطرافته، إذ أجزّ قطع اللحم أكبر من العادة، يبادرني بقوله: «ما عاد فيه احترام»، فأضحك وأعود إلى تصغير القطع، كنت أحس أحياناً أنني والدته رغم أنه يكبرني بثلاثين سنة. والطريف أننا كنا نقصد دائماً مطعماً للسمك في ذلك الحين حين لا أنا ولا هو كنا نحب السمك بل فقط لأن ذلك المطعم لم يكن لمدخله درجات كما غيره، فكنا ندخل ونطلب عجة بيض.

لم أهتم بفلسفته، بل بقصصه فهي دائماً متفائلة، حتى في تصويره للشخصيات الأكثر سلبية.

وكم غضبت لتلك الكتب التي صدرت عنه بعد موته لسيمون دو بوفوار وكلها افتراءات خسيسة.

• أكانت قصصه تعجبك أكثر من قصص بروست!

- لا، ليس هكذا، فأنا معجبة ببروست، على طريقتي. وبعكس الكثيرين لم أبدأ بقراءته من الأول، بحسب العادة، أي «حب سوان» بل بدأت برواية «ألبرتين الضائعة». لم أستطع أن أكمل الأولى لكنني شغفت بالثانية، إنها شاعرية أكثر. وفي كل حال يجب قراءة بروست غير مرة من الأول أو من الأخير.

• لماذا الإصرار لديك، على قصص العاطفة، التي صارت نادرة اليوم!

- أؤكد لك أن الأدب الوحيد الذي يهم كل الناس هو أدب العواطف. صحيح أن القلب موجود في الكتب أقل مما في الحياة، لكن الحياة هي المعيار وليس الكتاب. أما إذا لم ير البعض ذلك فإنه شأنهم.

• لكن برغم تركيزك على العاطفة كنت تتجنبين الكلام في الجنس لماذا؟

- القصص الإباحية مسألة أخرى. هذا لا يعني أنني في قصصي العاطفية أخفي الجنس كلياً، لكنني أذكره في الحجم الكافي، وعبر إشارات واضحة. والقارئ ليس في حاجة إلى وصف تفصيلي للجنس، إنه يستطيع في خياله أن يتصور الإيحاءات الواردة، وهذا هو المطلوب، وإذا لم يكن القارئ قادراً على الإلمام بهذه الإيحاءات لأن الأمر لا يهمه فلماذا يجب أن أثقل عليه؟

• وماذا عن النقد الذي يتناول أدبك؟

- بعض المقالات النقدية كانت تكشف ما لم أكن افكر فيه. هذا يعني جهد حقيقي. لكن للأسف كان النقد للدفاع أو للعرض، والنقاد كانوا لي دائماً مثل الأعمام والأخوال بعضهم قاس وبعضهم متساهل.

ربما أحياناً كنت استفيد أدبياً من أحاديثي عن الأدب مع فرنسوا ميتران، الذي يزورني بين وقت وآخر، أكثر مما أستفيد من النقاد.

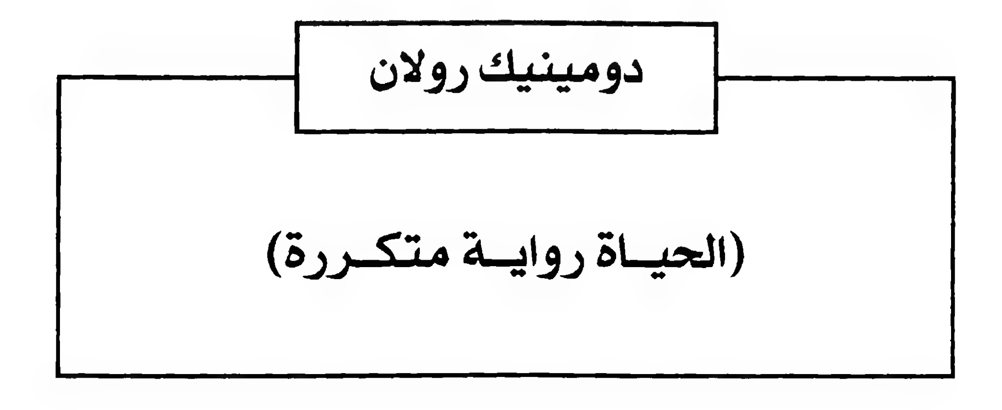
• كيف تنظرين إلى الموت؟

- لا أحد أكثر مني ربما عرف الموت، تعرضت للموت خمس مرات أو ست مرات، الموت العضوي. بدءاً من أول حادث سير، وكنت في الثانية والعشرين. أغمضوا عيني ونزعوا القلادة حول عنقي، كان نبضي توقف. لكن في لحظة في آخر صدمة كهربائية عدت إلى الحياة.

ومرة ثانية شعرت أن الألم في معدتي سببه سرطان في البنكرياس، وأن الأطباء يكذبون علي في هذا الأمر، لكنني كنت متأكدة من وجود سرطان. لذلك وأنا في طريقي إلى غرفة العمليات في المستشفى نلت وعداً من الجراح بأن لا يجعلني أستيقظ من التخدير إذا كان مرضي هو السرطان حقاً. ورحت أتضرع إلى السماء لكي يفي الطبيب بوعده، فلا يصر على متابعة علاجي. كنت متأكدة جداً من نهايتي. وكم بدا لي الأمر مسطحاً تافهاً، كأن نقول: «هه! - إذن هذه هي الساعة»، كما لو أن شخصاً كان يلاحقك فتصادفه حيث لا تنتظر، هذا كل شيء. والجسد آنذاك ينشل من الرعب لكن العقل يتماسك: «حسناً فليكن!».

وحدث لي مرة ثالثة أنني أغمي علي في بوغوتا في البيرو ولم أستفق إلا في المستشفى في باريس. كان الحادث هو السقوط من ذاك العلو عن سطح البحر فيتمزق غشاء الرئة تحت وطأة الضغوط لدى الذين هم غير مهيأين لذلك. كانت الغيبوبة فورية، وأطال الأطباء زمنها اصطناعياً لكي لا أسعل لدى استفاقتي قبل التئام جراح الغشاء. في تلك الغيبوبة انتقلت إلى العالم الآخر كما لو أسقط في هوة لا قرار لها. ثم فجأة أعود إلى سطح الحياة لأجدني في الأربطة والأنابيب. الحق أنني مت طبياً مراراً وأؤكد لك أن الأمر ليس صعباً أبداً. كان يقلقني فقط التفكير أن النفس ستظل حية وحيدة. لذلك أنظر اليوم إلى تلك التجارب التي مررت بها بشيء من الامتنان، لأنها غيرت نظرتي إلى الحياة والموت. وهذا الدرس يشاركني فيه من تعرضوا مثلي لتجربة مشابهة. فليس ممكناً تصور الموت خالياً من هذه الهالة التي له دون الدخول في هذه التجربة. لذلك أنا الآن أحد أقل الأشخاص خشية من الموت. فالموت ليس سوى السواد، سوى الفراغ الكلي، وهو ليس بالمخيف.

تتقبل فكرة الموت لبضع ساعات فقط. لكن بعد استنفاد حالة الوهن، يعود الفكر إلى نشاطه ومن واجبه أن يرفض هذا الاستسلام، ليس لنقص في الشجاعة بل لأن الحياة أقوى وأكثر إغراءً.



دومينيك رولان

(الحيـاة روايـة متكـررة)

«أنا أكتب بلا توقف. أكتب وأنا أمشي أو آكل أو أستحم،

حتى إنني أكتب وأنا نائمة، ولا أتوقف عن الكتابة إلا عندما أتكلم»

(دومينيك رولان)

أكثر الكاتبات المعاصرات جدية وأكثرهن شباباً دائماً الكاتبة الفرنسية دومينيك رولان التي، ظلّت حتى بلوغها الثمانين، تفاجئنا بأهم نتاجها الروائي.

وهكذا بين ١٩٤٢ و١٩٩٢ خمسون سنة حفلت بإنتاج روائي غزير، لم تعرف العربية بعد، للأسف، شيئاً عنه. «المستنقعات» ١٩٤٢، «حنة المعشوقة» ١٩٤٤، «الأختان» ١٩٤٦، «أنا لست إلا الحب» ١٩٤٨، «الظل يتبع الجسد» ١٩٥٠، «الأبناء الضالون» ١٩٥٢، «الحارس» ١٩٥٥، «مواضيع» ١٩٥٨، «البيت، الغابة» ١٩٦٥، «الآن» ١٩٦٩، «الجسد» ١٩٦٩، «الإشعاعات» ١٩٧١، «رسالة إلى عجوز» ١٩٧٣، «اثنان» ١٩٧٥، «دول غريت» ١٩٧٧، «المشتعل غضباً» ١٩٧٨، «اللانهائي في الذات» ١٩٨٠، «حلوى الأموات» ١٩٨٢، «المسافرة» ١٩٨٤، «الطفل ـ الملك» ١٩٨٦، «بروغس المتعلة» ١٩٩٠، «قافلة ذهب في ضجة الزمن» ١٩٩١ و«امرأتان ذات مساء» ومحور روايتها الأخيرة العلاقة بين الأم والبنت، حيث، للمرة الأولى، رواية تشرح هذه العلاقة من الداخل في إطار حالة مميزة.

ذات مساء، في مطعم «الأمل» تجتمع «كونستانس» القوية الشهوانية وابنتها «اشادو» الصامتة الباردة، وتدور بينهما لعبة كان يفترض أن تزيد الصراع فإذا بلمسة يد تحول الصراع إلى مصالحة، فيكون ذلك المساء «موعد كشف كل الحقائق وتالياً كل التناقضات» وفي ٢٢ فصلاً تتناوبان الحوار وتتسلسل العلاقة لتنتقل مما هو خاص إلى ما هو عام.

وتندرج في السياق كل المواضيع: الحب، الزمن، الانتحار، التجربة في معادلة يفترض بها تغليب الإيجابي على السلبي، والتفاؤل على التشاؤم وصولاً

إلى الوضوح فالسلام فالسعادة. حوار عميق يكاد يكون فريداً في علاقة الأم ـ الابنة.

هذا مختصر رواية «امرأتان ذات مساء» لدومينيك رولان التي صدرت في وقت واحد مع الطبعة الجديدة لباكورتها الروائية «المستنقعات» التي نشرتها وهي بعد في الخامسة والعشرين.

وفي مقدمة الطبعة الجديدة لروايتها الأولى تعترف دومينيك رولان بأن الموضوع الرئيسي في باكورتها ظل هاجسها في كل الأعمال الروائية اللاحقة، وإن من مختلف زوايا النظر إلى الموضوع: العلاقات العائلية في ذروة التناقض والتمزق، وكل ما يرافق ذلك من حالات نموذجية ذات عمق إنساني فريد في تراجيديا خالدة. ولندع الروائية تستعرض مسيرتها في هذا الحديث بدءاً من النهاية، المنشور العام ١٩٩٢.

الحديث إلى رولان

• إن روايتك الجديدة هذه «امرأتان ذات مساء» تشريح عميق لعلاقة الأم ـ الابنة، عبر حوار أثناء عشاء وجهاً لوجه. فلماذا هذه الفكرة متأخرة بعد ثلاثين رواية قلما تطرقت فيها إلى الموضوع؟

ـ كما هي العادة يجب انتظار اللحظة المناسبة. فكل رواية تجسيد لمعاناة داخلية تختمر فتطلع، هذه الإشكالية موجودة في الداخل لكن لا تنفجر فجأة إلا بسبب. هذا يحدث في الحياة كما في الرواية. ورواياتي ليست سوى تجسيد الأزمات المتفجرة في مواضيع شتى بأسلوبي الخاص.

• أعرف أنك في رواياتك عالجت دائماً مظاهر من العلاقات العائلية. وأهمية هذه الرواية بالذات في هذا الإطار أنها معالجة لإحدى أدق العلائق: علاقة الأم والبنت.

ـ ربما بدأ ذلك مع وفاة أمي التي كانت علاقتي بها غريبة بعض الشيء. ولمحت إلى هذه العلاقة في رواية سابقة «الآن». إن أمي مثال الأم الشرهة الأمومة التي كانت تجهد أن لا يكبر أطفالها الثلاثة، وكنت أكثر الثلاثة عناداً ومحاولة للخروج من سيطرتها. لذا كنت قاسية معها. لكن بعد موتها شعرت بالجرح. واليوم وفي سنتي هذه أراني أنظر إلى علاقتي بابنتي من خلال ذكريات علاقتي بأمي. وابنتي اليوم في سني عندما ماتت والدتي. وكذا وجدتني لا أستطيع الخروج من المعاناة التي تتكرر، وإن معكوسة، في رواية. إن الرواية عندي كما الغمامة التي

بد أن يتكثف البخار فيها لكي تنهمر مطراً، ذات صباح. لذا عندما أبدأ روايتي فكما المطر الذي يهطل. ونادراً أضع رؤوس أقلام تمهيداً للكتابة. إنني أكتب مباشرة، وأكتب مسرعة بقدر ما يكون المناخ النفسي ضاغطاً، إنها ولادة في شكل ما، ولادة عبر العقل. كل الماضي والحاضر وربما المستقبل على صلة بها.

• يُلاحظ أنك في رواياتك تحبين أسلوب الملاكمة بين شخصيتين رئيسيتين. وهذا يتضح الآن في روايتك «امرأتان ذات مساء».

ـ هذا صحيح. ربما لأنني كما غالبية الكتاب أعيش ازدواجية الحياة والفكر، الواقع، والمثال، النظرية والممارسة. إن الشخصيتين اللتين تؤلفان هذا الصراع هما شخص واحد يتصارع مع نفسه لكن عبر وجهين: أحدهما إيجابي والآخر سلبي، وعادة يكون الانتصار للإيجابي، وبكل عقلانية أنا منحازة للإيجابي حتى لو كان في ذلك تضاد مع الواقع. إنني أكره السلبية. وهذا لا يمنع أن أكون ممتلكة الناحيتين: الجانب الرقيق والجانب القاسي. أما تحيزي للإيجابي فلأنني أميل إلى السعادة وهذه لا تكون إلا في التوازن حيث تتضح السيطرة للجانب الإيجابي للإرادة الخيرة وإلا كيف يمكن معايشة الأحلام المظلمة في النفس التي هي عادة في أعماق كل إنسان ولا تنتظر سوى الفرصة المناسبة للظهور. أحب التوازن لأنه يظهر مظهر الأعجوبة، والأعجوبة عادة تبدو كأعجوبة لأنها نادرة هكذا السعادة. وفي اعتقادي أنني جسدت هذه الفكرة أفضل تجسيد في روايتي «ثلاثون سنة من الحب المجنون» أحب رواياتي إليّ.

ففي تلك الرواية كان المستويان بارزين: المستوى الأعلى هو السعادة، سعادة العيش، الضياء، سلام النفس، والمستوى الأدنى هو الذي يعتمل في جحيم النفس.

• أهذا يعني أن رواياتك هي كما السيرة الذاتية؟

ـ ولم لا؟ إن رواياتي هي محاكمات ذاتية وأي ذات لا تخضع للثنائية التي تحدثت عنها. لذا بقدر ما أعبر عن ذاتي أعبر عن ذوات أخرى. كل ما يختلف به الروائي عن الشخص العادي قدرته على التعبير: لغته مصطلحاته التشريحية، أسلوبه في الرؤية، قدرته على التحليل ثم على إعادة التركيب. فهمه العميق للتجارب والخروج منها بمغزى أعم. لذا تجربة السيرة الذاتية لا تعني الفردية في هذا المعنى، الأنا هنا مشتركة. لذلك لا أتهرب من استخدام الضمير المتكلم في رواياتي.

• لكن كيف هي «الأنا» في رواية مثل «امرأتان ذات مساء»؟

ـ هنا «أنا» مزدوجة.

• أهذا يعني أنك أنت أيضاً ابنتك؟

ـ طبعاً، ففي هذه الرواية أجمع تجربتي كأم إلى تجربتي كابنة، إن شخصية «كونستانس» الأم فيها شيء مني، لكنها ليست أنا بكليتي. والسيرة الذاتية تصلح للانطلاق في الرواية إلا أنها لا يجب أن تنتهي بها. إن الرواية عالم أوسع من الذات. فأنا بقدر ما استفدت من تجربتي كأم ومن تجربتي كابنة، استفدت أيضاً في هذه الرواية من تجارب أخرى اطلعت عليها والحق أن فكرة الرواية لم تبدأ من تجربتي كأم ومن تجربتي كابنة، استفدت أيضاً في هذه الرواية من تجارب أخرى اطلعت عليها، والحق أن فكرة الرواية لم تبدأ من تجربتي بل من تجربة صديقة لي كانت تعاني علاقتها بابنتها، وفجأة ذات يوم، كما روت لي، كانتا تتحادثان على عشاء وفجأة، كما لو بسحر ساحر، وضعت يدها فوق يد ابنتها، وكأن اتصالاً كهربائياً جرى وكان انقطع مدة طويلة، فإذا بمعجزة الاتصال العميقة تتم.

هكذا كانت البداية في روايتي، لكنني لم أستخدم الحوار دائماً بل خصصت فصولاً حيث الأم تتحدث وحدها مع نفسها، وهكذا البنت. وكم يبدو أنهما متشابهتان.

• لماذا اخترت اسم «كونستانس» للأم واسم «شادو» للابنة؟ هل الاختيار اعتباطي أو مقصود؟

ـ الحق أنني منذ رواياتي الأولى كنت أهرب من الأسماء العامة، لم أكن أرغب في أسماء مبتذلة لشخصياتي. فكنت أستعير أحياناً أسماء أجنبية لأنها ذات واقع غير مألوف.

وصدف أنني كنت واسعة الاطلاع على الأدب الانكليزي، وعلى الأدب الاسكيندنافي فكنت أسمح لنفسي بالتأثر بالأسماء الانكليزية لأبتكر أسماء جديدة مثل «ألبان»، «تورد»، «أور»، «لودغارد» الخ. وهي كلها أسماء غير معروفة.

وهكذا في روايتي كنت أتبع الأسلوب نفسه وكنت اخترت اسم «ميموري» للأم لما لهذا الاسم من علاقة بالذاكرة؟

فاللعبة أصلاً هنا لعبة الذاكرة طوال الرواية. وعندما قلبت دليل الهاتف لأرى هل هذا الاسم مستعمل إذا بي أقع على صف طويل منه، فدهشت. فعدت إلى اسم «كونستانس» الذي بقدر ما هو كلاسيكي يعني الثبات والديمومة وهذا يناسب شخصية الأم.

● **وكذا اسم «شادو» بالانكليزية مستعمل أيضاً.**

ـ هذا صحيح، لذا ركزت هنا عبر الاسم على الرمز، فلفظة «شادو» التي تعني «الظل»، تناسب رؤيتي لشخصية الابنة، وهناك سبب آخر للاختيار الرنة الموسيقية للحروف. إنني أهتم جداً بهذه الناحية. للحروف رموزها الموسيقية أيضاً.

● **لكن أليس في الاختيار بعض الاغتصاب؟**

ـ أبداً، تقصدت معنى الاستمرار والثبات في اسم الأم. فالأم هكذا، والأقل، في روايتي، استمرارية العيش في كل الفصول، وهذا العناد واقعي بقدر ما هو غريزي، وعنيف بقدر ما هو لطيف، والعلاقة بين الاسمين هي تماماً العلاقة بين الشخصين، إن «شادو» هي الظل وهي أيضاً الذاكرة، وهي العنصر السلبي هنا، ربما لأنني كأم أردت تغليب شخصية الأم على الحدث وعلى العلاقة، لأنها هنا هي الوضوح وهي ثقل الواقع وهي الإرادة، وتالياً هي الصفات التي سبق أن شرحتها كعناصر للسعادة. وهي هنا بعكس البنت كلها وضوح، وليس في شخصيتها بعد أي مجال للظل. وأردت أن تعي الابنة ذلك، وأن تقبل. ولم أشأ أن يكون هذا الفهم وهذا القبول مجرد هدية تقدمها الأم إلى الابنة. بل أن يتم ذلك بأصعب الطرق، فالشيء الذي يمكن أن نناله بسهولة، يمكن أن نخسره بسهولة أيضاً. وكان تركيزي واضحاً في هذا الصدد أن يكون التوازن بين الشخصيتين قائماً في الأثناء حتى تحدث تلك اللحظة العجائبية التي انطلاقاً منها تستعاد العلاقة من جديد برؤية جديدة.

• لنعد إلى مسألة الأم ــ الابنة، نعرف عادة أن البنات هن اللواتي يقمن بتصفية حســـابهن مع أمهاتهن في الكتب. فهل يمكن القول إنك هنا تواصلين التقليد أو تفعلين العكس؟

- إنني أجازف فقط باستخدام الحقيقة، وهذا شيء كثير. إن «كونستانس» لا تخفي شيئاً، إنها تروي قصتها كما هي. وفي سردها لقصتها تفصح عن كل المشاعر التي عاشتها كابنة أولاً ثم كأم، وكابنة هي هكذا تفصح عن مشاعر ابنتها، وإن كان السرد يكشف كل ذلك بخفر لكن بشفافية كافية لإدراك الحقائق والوقائع كما المشاعر والأحاسيس. وإذا ثمة فاصل فهو تلك اللحظة التي ستكون حداً بين وعيين سرعان ما يتوحدان، إنه الفهم العميق الذي سيقود إلى نوع من التواطؤ يشد أواصر العلاقة بين الأم والبنت.

• ألم تشكي ولا لحظة أن المصالحة قد تكون وقتية أو مصالحة مزيفة دون وعي؟

ـ لا أعتقد أن المصالحة هنا مزيفة، فلم يكن ثمة خلاف حاد بين الأم والبنت، كان لنقل ثمة انقطاع، أو عدم اتصال نابع من سوء فهم أو سوء تفاهم. وكان ثمة صمت يزيد الفجوة اتساعاً، أو الأصح كان صمتان يتعارضان، أو يمكن القول إنه كان هناك انعزال الأم عن الابنة الذي يقابله انعزال الابنة عن الأم. وفجأة وبلمسة يد ينكسر الصمتان ويلتحم الانعزالان، كما لو أن ثمة ستاراً كان يفصلهما وسقط. وهذا الستار بسقوطه يكشف الداخلين، داخل الأم وداخل الابنة، فإذا هما متشابهتان. إنها حالة الصفاء العائدة.

• تــتحدثين هـــنا وكـــأن العلاقة في الكتاب علاقتك الشخصية، حين القارئ يستطيع أن يرى هذه العلاقة أنها أبدية بين الأم والبنت.

ـ وهذا هو المقصود، وسبق أن أثرت قبل قليل أن ما هو خاص إذا انكشف في العمق يكشف أيضاً ما هو عام.

• هذه القسوة ليست مستجدة لديك نلمسها في روايتك الأولى «المستنقعات» التي أعيد طبعها حديثاً.

ـ نعم، كل ذلك بدأ منذ البداية. وإذا أعيد اليوم قراءة تلك الرواية أدرك أن هذا الهاجس لم يفارقني. في كل رواياتي هناك القسوة والصراع وأيضاً الازدواجية.

في رواية «البيت، الغابة» يتردد الشيء نفسه. الزوج هو الغابة، هو السر والخسارة، والزوجة أو الأم هي البيت، هي الملجأ وأيضاً السجن. وأعتقد أنه لا يمكن القفز فوق هذه الثنائية في كل علاقة إنسانية. ثنائية التناقض والوحدة.

• في «المستنقعات» أيضاً الرواية التي نشرتها في مطلع الأربعينات، كما في روايتك الجديدة هذه تشيرين إلى تحكم الوراثة في الطباع، إلى أي حد تؤمنين بذلك؟

- لست أدري. لكن ما أعرفه أنني عندما كتبت روايتي الأولى كنت في الخامسة والعشرين وكنت اشعر برغبة هائلة في الدفاع عن نفسي ضد عائلتي، ربما لأنني ما كنت أريد أن أصير مثلهم. وكانت إرادتي في ذروة النبض، هذا ما أذكره من روابطي العائلية. ثم إنني أصبحت كاتبة، ولو لم يحدث لي هذا لست أعرف أي مصير كنت سأنتهي إليه. ربما كنت قتلت من يدري؟

• أهذا يعني أن الكتابة طريقة في القتل؟

- نعم، لكن بكلمات صغيرة، كما النار الهادئة.

• هل هذه «النار الهادئة» هي جعلت بعض النقد يرى الرومانسية في أسلوبك؟

- لا يمكن أن أعتبر أسلوبي رومانسياً، بل إن حياتي كما كلماتي هي نقيض الرومانسية، وهذا لا يعني أنني لست معجبة بالكتاب الذين تسيل الكلمات بين أيديهم كالسيل، لكنني أفضل الكتاب الذين يحفرون أسلوبهم مباشرة بعري وتوتر ووضوح ودقة. في البدء كنت أستسلم لفورة الكلمات ولكن لم يبق الأمر كذلك في ما بعد. وجهدت وناضلت للخروج من السهولة. وها أنا أستخدم أكثر فأكثر لغة أكثر نشافة وأكثر دموية. إنني أرفض الرومانسية. هذا واضح، لكنني في المقابل أحب الدعابة، بدون دعابة لا معنى للحياة. والدعابة هي الجسر الهش بين الإيجابي والسلبي، الثنائية التي تحدثت عنها.

• لكنك في الوقت نفسه تتجنبين الهزل والجدل والهجاء، لماذا؟

- إن السخرية نوع من الخبث، وهذا لا يناسبني، أنا قاسية بطبعي كما ذكرت، ولا أعتقد أنني شريرة. أما الدعابة فمسألة أخرى. إنها تدخل في لحمة السرد عندي. وهي تجعل الحاجز بيني وبين أحلامي. لأنني أحلم بغزارة. الأحلام هي الناحية الغريبة في شخصيتي، وهي أيضاً تحررني من حياتي. وأحلامي مدهشة

حقاً، وأنا أسجلها استمراراً. إنها تشبه السينما الصامتة أيام ماكس لاندر وشابلن الأول.

● في مجلة «اللانهائي» نقرأ بعض أحلامك، وفي المقدمة تشيرين أنك تسجلين هذه الأحلام دون إعادة صياغة. فكيف يمكن ذلك والحلم كما تعرفين سرد فوضوي.

ـ الحق أنني لا أسجل من أحلامي إلا التي تكون واضحة جداً، أما غير الواضحة فأهملها. وإني عند قولي بأنني لا أعيد كتابتها بل أسجلها كما هي، أو كما لو تملى علي إملاء. لذلك أحياناً عندما أقرأ بعد وقت هذه الأحلام التي سجلتها أجد أن فيها بعض التكرار في السرد وبعض الملل، لكنني أصر على عدم الروتشة إيماناً بأهمية الحلم كما هو.

● لكن كتابة الحلم نوع من الأدب أيضاً.

ـ نعم، إنه الشعور متحرراً، هذا لا يعني أنه يجب أسر هذه الأحلام في صياغة أدبية. ففي تركيب الرواية يتدخل اللاوعي. وهذا التدخل تعاد صياغته لأنه ليس وحده. بل يأتي كجزء من التركيب الروائي إنه اللاوعي القديم يصاغ كأنه جديد.

● هل الحلم لك تعزيز لهذه الثنائية التي تركزين عليها في رواياتك؟

ـ بالطبع. هذا يحدث خلف الستار، لكنه حدوث مستمر، مواكب للحياة، وربما يحميني من الشطح بعيداً عن الحياة.

● وهل استخلصت شيئاً من هذه الثنائية؟

ـ بالطبع. إن كشفها وتعريتها كما كشف الحقيقة يساعدان أكثر على فهم الحياة. إنني كتبت ثلاثية تعنيني لأنها سيرتي الذاتية انطلاقاً من هذا الوعي. في الجزء الأول من هذه الثلاثية وهو بعنوان «اللانهائي في الذات»، كلام عن شخصين لا يربطهما أي رابط، وفجأة ولأسباب اجتماعية بحتة يرتبطان بزواج ويضعان في العالم جسداً آخر، هو أنا. إنني أروي في هذا الجزء علاقة والدي بوالدتي وعلاقتي كطفلة بهما. أصف باندهاش بالغ هذه العلاقة. وأحاول أن أتخيل هذه العلاقة، أحاول أن أتفهم كيف تجري الأمور وكيف تتطور العلاقات وإفرازاتها.

أما الجزء الثاني من الثلاثية الروائية فكان بعنوان «حلوى الأموات»، وفيه آنظر إلى نفسي السنة ٢٠٠٠، سنة تخيلت أنني سأموت عن السابعة والثمانين. وأهمية هذا الاختيار أن السنة تلك ستكون مفصلاً تاريخياً. وهكذا أروي قصة امرأة، هي أنا، تنزلق نحو الموت المحدد تاريخه، وأثناء ذلك يتكشف ماضيها في هذا الانزلاق، وكأنه الحاضر، ثم فجأة تتوقف، تستسلم.

وفي الجزء الأخير من الثلاثية بعنوان «المسافرة»، لا أعتبر أن الموت هو الحد النهائي للحياة. فالمسافرة تتابع سفرها لكن ليس في الحياة بل بعد الموت، وفي الحياة أيضاً، عبر التقمص. حيث تكون الحياة الجديدة مسكونة بالحياة القديمة، أو في الأقل ببعض عناصرها.

• هي إذن ثلاثية خيالية. باعتبار أنها احتمالات نظرية، ومع ذلك لا نهائية.

- إن تحديد نهاية لها يجعلها قريبة من الواقع. عندما أتقمص شخصية هذه المسافرة فلأن التقمص يسمح بمواصلة الحياة في حياة أخرى واقعية، في جسد وليس في روح. وهنا الروائية هي البطلة وهذا ما يسمح بإمكانات كبيرة.

• لكـــن وجه الروائية لا يظهر إلا في الكتاب الأخير، كما وجه الرسام في لوحة «وصيفات الملكة» لفيلاسكيز.

- ربما أكون تشددت أكثر في إظهار شخصية الروائية في روايات أخرى لي مثل «الملك - الطفل» أو في هذه الرواية الأخيرة حيث أدخلت نفسي إلى المطعم الذي ستتقابل فيه الأم وابنتها. وفي كل حال الروايات هكذا تكرر وجهاً واحداً هو وجهي.

• هذه الروائية «مسكونة بجنون نوع من الحب»، والنتيجة: تركيز مطلق وقدرة على أن لا تلمس ولا يمكن إيذاؤها» أهذه صورتك حقاً؟

- نعم.

• ولمـــتابعة هذه الصورة الذاتية أذكرك بقولك: «ليس الصمت هو التخفي، بل الكلام». أي أن كلام الرواية هو القناع، فهل تعنين حقاً ذلك؟

ـ بالطبع في الإمكان قول كل شيء وكتابة كل شيء. لكن شفهياً يتوجب الصوت. الكتابة هي القناع. أحياناً لتعرية غير مباشرة للنفس وأحياناً للدفاع عن النفس وغالباً للتخفي خلف قناع، تماماً كما هي حقيقة الأمثال.

والحق أيضاً أن في كل رواية لي عالماً من الوقائع التي تخصني في عمق. والذي لا أقوله بصراحة أقوله عبر الكلام وبصمت. ذلك أنه يجب أن يكون هناك دوماً ما يصعب كشفه، وما يظل ملتبساً وغامضاً، الجدير بالاحترام ما يظل سراً لا يصلح كشفه، وإن هو يباح بالمناخ وبالقول والتلميح وليس بالتصريح.

• إذن الكلام للتحفظ والكتابة للكشف.

ـ نعم، أخاف من التعبير الشفهي. إنه شديد المباشرة، ولا يتناسب مع ما هو عميق. وهذا يعني أنني أقدر جداً التغليف الكتابي للأشياء والوقائع، ولو أن الكتابة ليست سوى ظل ما يفترض أنني أريد التعبير عنه.

ما يربك وما يجعل للكتابة من الإرباك متعة هذا التوازن بين ما يجب قوله وما يجب كتمه وهنا سحر الكتابة.

• منذ ١٩٤٢ لم تتوقفي عن الكتابة، وتقولين في هذا الصدد إنك عندما لا تكتبين ترتكبين خطيئة، الخطيئة الأصلية.

ـ هذا صحيح، إنني أكتب بلا توقف حتى وأنا أمشي في الشارع، إنني أكتب في ذهني إنني أكتب حتى وأنا نائمة، لكن الذي يقوم بهذا ليس وعيي بل هو لا وعيي. إنني أكتب حتى وأنا آكل أو أستحم، ولا يبقى سوى تسجيل الكتابة. لكنني عندما أتحدث فقط أكف عن الكتابة، أما الوقت المناسب للكتابة فهو الصباح، ما أجمل أن تبدأ الصباح بالكتابة.

• هل تفكرين في الجمهور أثناء الكتابة؟

ـ لا أعتقد. ربما كان هذا في البداية. ومع الوقت تصير الكتابة غاية في ذاتها.

وقلما أهتم بالمسألة، لأن الكتاب الذي ينتهي، ينتهي لأن ثمة كتاباً يكون شغلني عنه، ثم إن النجاح أو الفشل لكتاب ما أمر نسبي أيضاً، فلا الجمهور يظل إياه ولا الزمن، أذكر كتابي «السرير» الذي كان نجاحاً، ثم لم يبق كذلك. ثم عاد فتجدد نجاحه، المهم لدى الكاتب هو الكتابة وليس الكتاب.

● **هل تذكرين آخر جملة في كتابك «ثلاثون سنة من حب مجنون»؟**

- لا.

● **إنها: «متى أتوقف عن الشباب؟»**.

- هذا جميل، وأعتقد أن الجواب سيكون كالتالي: أتوقف عن الشباب عندما أتوقف عن الكتابة، وأتمنى أن أظل شابة حتى النهاية، أنا أؤمن بهذه العلاقة وأعتبرها عضوية.

● **إذا سأختم حديثي معك فسيكون على الشكل التالي: «هل تظلين متفائلة إلى النهاية؟»**

- متفائلة! الكلمة هنا أضيق من معناها لي.

● **إذن لنبدلها الحيوية**.

- الحيوية، نعم، لكي يستطيع التوازن أن يفضي إلى السعادة.

نجيب محفوظ

(الرواية العربية العالمية)

«إننا نعيش حتى الآن إحباطات داخلية مستمرة، منذ أن وعينا»

(نجيب محفوظ)

من الطبيعي أن ينقسم العالم العربي حول منح جائزة نوبل للآداب ١٩٨٨ لنجيب محفوظ، ومن الطبيعي أن تكون الأصوات المرحبة هي الغالبة، أما الأصوات المستنكرة فهي التي ربطت الجائزة بموقف نجيب محفوظ السياسي من مسألة كامب ديفيد. والربط في رأيي ليس صحيحاً، ذلك أن كل العالم العربي يعرف أن أكاديمية نوبل التي تجاهلت العرب تسعين عاماً، ووزعت جوائزها على كل القارات وكل الشعوب، لم يكن في إمكانها أن تظل تتجاهل العالم العربي. حتى زنوج أفريقيا كان لهم نصيبهم فيها قبل عامين. وإذا كان منح الجائزة لأديب عربي لا مفر منه، فإن نجيب محفوظ هو باعتراف الجميع، أنصاره وخصومه، الأديب العربي الأكثر استحقاقاً. من هنا يأتي ربط الجائزة بالموقف السياسي لنجيب محفوظ فيه بعض الظلم للجائزة، لأن توفيق الحكيم أستاذ نجيب محفوظ لم يكن موقفه السياسي يختلف عن موقف نجيب محفوظ، وتوفي وفي نفسه حسرة الجائزة. ذلك أن الأكاديمية الأسوجية كانت تنظر إلى الأدب العربي نظرة استعلاء، برغم كل المحاولات، للفت نظر الأكاديمية إلى هذا التقصير المتعمد. أما إذ قارب التجاهل حد الفضيحة، فمنحت الجائزة لمن هم أقل استحقاقاً من نجيب محفوظ لها، فإن الجائزة إلى محفوظ تكون مبررة إذا استعرضنا كل الأدباء العرب الأحياء. وبيان الجائزة لم يتضمن أي إشارة إلى موقف نجيب محفوظ السياسي، بل إلى القيمة الإنسانية والفنية لأدبه. من هنا يبدو استنكار الجائزة لا تفسير له إلا إذا كانت الجائزة لنجيب محفوظ مناسبة جديدة لاستنكار موقفه السياسي، وهنا بعض التبرير. فنجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وصحبهما من أدباء مصر الذين أيدوا مفاوضات السلام مع إسرائيل، انطلقوا من التسليم بالعجز

العربي عن الحسم العسكري. أو كما يشرح محفوظ في حديث إلى الكاتب المصري يوسف القعيد: «المصيبة أن الوطن العربي يبدو أنه يطرح الخيار العسكري جانباً وفي الوقت نفسه يرفض الخيار الآخر. في مؤتمر فاس قالوا لا حل عسكرياً للقضية. ماذا يبقى من الأمر إذن؟ إن فرصة الحرب مع إسرائيل هي الحرب اللبنانية، لكن الموقف العربي من هذه الحرب كانت الفرجة...».

وهذا العجز العربي نعرفه نحن كما يعرفه نجيب محفوظ كما يعرفه العالم كله، لكن محفوظ وصحبه اختاروا الخيار الأسهل في مواجهة العجز: التسليم به، وليس التفتيش عن أسبابه ومقاومتها. وهو المطب الذي كان لنجيب محفوظ أن لا يقع فيه انطلاقاً من ضميره الأدبي وانسجاماً مع إنسانية هذا الضمير الأدبي الذي يدرك ما هو حق وما هو باطل، ما هو خير وما هو شر. والعجز عن مقاومة الظلم لا يؤدي ضرورة إلى الاستسلام للظلم. ويفترض بنجيب محفوظ أنه يعرف أن شعباً عربياً قد هجر من أرضه وأن شعوباً عربية أخرى مهددة. لكن نجيب محفوظ، مثل توفيق الحكيم، كان مصرياً أكثر من عربي، وهي الصفة الغالبة على جيل نجيب محفوظ، من هنا سوء التفاهم الذي انفجر في عهد عبد الناصر مع رواية «أولاد حارتنا» فأثارت ردود فعل لدى نشرها مسلسلة في الصحيفة، فاضطر الرقيب إلى منعها، بعد صدورها في بيروت، وفي لندن، من الدخول إلى مصر.

ويعترف محفوظ أن منعها ليس سببه الموقف من الدين، بل الموقف من الوحدة العربية.

وموقف محفوظ من المسألة العربية جرّه إلى التساهل في مسألة إنسانية، مكتفياً من الحقوق المطلقة للشعوب في تحقيق مصيرها بحق مصر في استرجاع سيناء. هذه الثغرة الوحيدة في مواقف نجيب محفوظ الإنسانية، تشبه إلى حد ما الثغرة الوحيدة في تراث جان ـ بول سارتر المقاوم، وهي ستظل تلقي ظلاً باهتاً على أدبه العظيم. مكتفياً هنا بالتعريف بشخص نجيب محفوظ عبر تلخيصي لكتاب جمال الغيطاني، أبرز روائيي جيل ما بعد محفوظ، يروي سيرة نجيب محفوظ في شكل سلسلة من الأحاديث معه استغرقت سنوات، فلخص فيها نجيب محفوظ حياته. وليس أقدر من الكاتب نفسه على تلخيص حياته، وهنا ألخص أبرز النقاط في أحاديث محفوظ عن نفسه وعن أدبه.

يقول محفوظ:

• «كانت الحارة، التي ولدت فيها، عالماً غريباً، حيث تتمثل جميع الطبقات... وكان ناس من الأتراك أو العجم تراهم من بعيد، وأبرز معالم المنطقة التي علقت بذهني وجود الفتوات (القبضايات)، وجود معترف به من الحكومة نفسها.

• ومن الشخصيات التي لا أنساها في طفولتي أيضاً أولئك النساء اللواتي كن يترددن إلى البيت ليقمن بإعداد الأحجبة وأعمال السحر.

• تركت منطقة الجمالية إلى العباسية وأنا ابن اثني عشر عاماً. وعندما عدت إليها وأنا موظف عملت في مكتبة الغوري. وذلك أواخر الأربعينات، وكنت اخترت هذه الوظيفة في ذلك المكان المهمل لأمضي شهوراً من أمتع فترات حياتي، شهوراً أقرأ فيها مرسيل بروست في «بحثاً عن الزمن الضائع»، والتردد بانتظام إلى مقهى الفيشاوي في النهار، والمقهى العريق شبه خال، أدخن النارجيلة، وأفكر وأتأمل. وانعكست هذه المنطقة في أعمالي حتى بعد أن انتقلت إلى معالجة موضوعات ذات طبيعة رمزية. لقد ظلت الحارة مصدراً لأعمالي دائماً، أو هي خلفية أعمالي. وكان يمكن لأبطالي الحرافيش أن يقوموا بأفعالهم في مكان آخر لكنني اخترت لهم الحارة.

بدأت التأليف وأنا طالب في المرحلة الابتدائية. لكنه تأليف من نوع غريب. كنت أقرأ رواية ما وأعيد كتابتها مرة أخرى مع الشخصيات لكن بتحوير طفيف في حوادثها. ثم أكتب على الغلاف: تأليف نجيب محفوظ وأختار اسماً لناشر وهمي. هكذا أعدت كتابة روايات السير ريدر هيغارد وتشارلس غارفن وغيرهما. ولم أكن أفخر أمام زملائي، ففي ذلك الوقت كان الاحترام الأدبي للمقالة وليس للقصة.

• قرأت مقالات للعقاد عن «أصل الوجود» فأثار تساؤلاتي الفلسفية. من هنا جاء توجهي إلى الفلسفة. وحين فاتحت والدي بالأمر انزعج وكان يريدني للهندسة أو الطب، لأنني قوي في الرياضيات والعلوم. لكن هاجس التخصص في الفلسفة ظل يلاحقني، حتى دعانا نحن الطلبة يوسف السباعي إلى مقابلة طه حسين في نادي

القصة. كنت أعتقد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي به نفسي، فاستفحل كالداء، وبدأ الصراع بعدالليسانس بين الفلسفة والأدب. كان صراعاً حاداً حتى العام ١٩٣٦ حين حسمت الحيرة للأدب، فشعرت براحة عميقة ولكن ظهرت أمامي صعوبة من نوع آخر.

• كنت قبل ذلك أكتب بجدية القصص القصيرة وأرسلها إلى مجلات مغمورة. ومن أهم أيام حياتي حين ظهرت لي قصة في مجلة «الرواية» وذلك اليوم أهم مما لو نلت جائزة الدولة التقديرية، وكذلك يوم نشرت في «المجلة الجديدة» لسلامة موسى. وكتبت ونشرت قصصاً كثيرة آنذاك جمعها لي الناشر في كتاب بعنوان «همس الجنون».

• ساعدني في منهجية القراءة كتاب في تاريخ الأدب حتى ١٩٣٠، وأذكر أن اسمه «درنك ووتر». ساعدني هذا الكتاب في اختيار قراءاتي الأدبية لأنني بدأت متأخراً ولم أدرس أي أديب دراسة متكاملة. كان الكتاب يرشدني إلى الأعمال المتميزة لكل كاتب. هكذا قرأت «الحرب والسلام» و«جريمة وعقاب» والقصص القصيرة لتشيخوف وموباسان. وفي آن قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير كثيراً. أحببت سخريته وفخامته. كذلك أحببت يوجين أونيل وأبسن وسترندبرغ وعشقت «موبي ديك» لملفيل. أعجبني دوس باسوس ولم يعجبني همنغواي. وكنت في دهشة من الضجة الكبيرة حوله. لكن أحببت من أعماله «الشيخ والبحر». وجدت فولكنز معقداً أكثر من اللازم. وأعجبت بجوزف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازي وطاغور، ولم أتأثر بكاتب واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم في تكويني. ولم تبهرني المنجزات التقنية الحديثة. ولو تأثرت بجويس مثلاً كيف كان أمري؟ كنت قرأت «يوليس» في الثلاثينات. وعندما بدأت أكتب طرحت كل هذا ونهجت نهجاً واقعياً.

• كنت أكتب طبقاً للمنهج الواقعي وفي الوقت نفسه أقرأ أعنف الهجوم على الواقعية. وكان الأدب العالمي تعرّض للواقع عبر مئات الأعمال ثم انكفأ إلى الداخل أو ما وراء الواقع. لكن الواقع الذي كنت أعبر عنه لم يكن عولج بعد حتى أُقدم على استخدام الأساليب الأدبية الحديثة التي كنت أقرأ عنها وقتئذ. كيف أغوص على واقع لم يوصف ظاهره، ولم ترصد علاقاته؟ وفي «خان الخليلي»

ناس أحياء يعيشون ويتألمون ويترددون إلى المقاهي. والغوص إلى الداخل يبدو منطقياً مع بطل جويس لأنه منطو ومغلق. والمهم أن يدرك الكاتب الأسلوب المناسب للتعبير عن موضوعه. فكنت بلا مرشد. أكتب وفق منهج أقرأ السخرية منه. أقرأ نعيه. والآن أعتقد أن إدراكي كان سليماً. وكان مما يزيد الأمر صعوبة أننا نفتقد التراث الروائي في الأدب العربي.

• كنت أقرأ الكتاب المصريين المعاصرين وأعرف أن القصة أو الرواية لهم على هامش حياتهم. و«عودة الروح» مثلاً لتوفيق الحكيم أعجبتني كعمل أدبي وكانت لي أقرب إلى المسرح منها إلى الرواية. وكان أصحاب الروايات لا يعترفون بها. فالدكتور طه حسين كان يكتب رواية في الصيف. وما هو طه حسين؟ إنه المفكر. والعقاد يكتب «سارة» ومن هو العقاد؟ إنه المفكر. بل إن العقاد كان يحتقر القصة والرواية. وإذا كان هؤلاء يحتقرون الرواية فكيف ستلتفت إليها من خلالهم؟ وكنت أعمل في أرض شبه خالية وعليّ أن أكتشف بنفسي وأمهد أيضاً.

الموضوعات

حسمت الصراع بين الفلسفة والأدب وكنت أفكر في ما يجب أن أكتب. وفي ذلك الزمن كانت الوطنية متأججة والدعوة إلى الأمجاد الفرعونية. كنت قرأت تاريخ مصر فقررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر روائياً. واستخرجت حوالي ٣٥ أو ٤٠ موضوعاً. فقال لي الشيخ مصطفى عبد الرازق: «هذا يشبه ما فعله جرجي زيدان في التاريخ الإسلامي». وهذا ما كنت خططت له. لكنها رغبة ماتت بعد رواية «كفاح طيبة»، الثالثة في رواياتي الفرعونية. وكانت الروايتان الأوليان «رادوبيس» و«عبث الأقدار» مستوحاتين من أسطورتين فرعونيتين. أما «كفاح طيبة» فكانت انعكاساً للظروف التي تمر بها مصر وقتذاك. لهذا كانت الجوانب التاريخية فيها ضعيفة. وعندما تقرر منحي جائزة لرواية «رادوبيس» كلمني أحمد أمين سائلاً: لماذا وضعت عجلات حربية في «رادوبيس»؟ قلت: أعرف أن العجلات لم تدخل مصر إلا مع الهكسوس لكنني أردت الخيال وأنا أعرف ما أقوم به.

نعم كان هناك مدّ فرعوني، مدّ كانت له مبرراته الموضوعية. إذ إن العصر الفرعوني هو المرحلة المضيئة الوحيدة في مواجهة الواقع المر الذي كنا نعيشه.

وكانت «كفاح طيبة» ضد المحتل الانكليزي والحاكم التركي القابع في السرايا. كنت أغلي ضد الانكليز وضد الأتراك وكنت درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة توشك أن تكون دراسة متخصص. وعزمت على كتابة هذا التاريخ في روايات... وفجأة ألقيت بهذا المجهود الكبير بعد «كفاح طيبة» وكتبت «القاهرة الجديدة». ربما لأن التاريخ أصبح عاجزاً عن أن يمكنني من قول ما أريده. وربما كنت أريد الدخول مباشرة في ما كنت أريد أن أقوله، خلال معالجتي للمشاكل الاجتماعية. واعتبرت جهدي السابق ضائعاً ولم أعد إلى التاريخ أبداً. وتبدو عودتي اليوم صعبة، لكن من يدري. قد أعود إلى التاريخ فكثيراً ما يستعصي علينا حاضرنا.

• وإذ تركت التاريخ فلم أترك العلم، في الأقل قراءة. والقراءة في العلم تختلف عن الإيمان بالعلم. لكنني صرت أؤمن بالعلم، والفضل في ذلك للمفكرين الذين بشروا بالعلم ومنهم سلامة موسى الذي نبهنا إلى دور العلم في الحضارة الحديثة.

• لست عبثياً. وما العبث؟ إنه يعني باختصار أن الحياة لا معنى لها. والحياة لي لها معنى وهدف. وتجربتي الأدبية كلها مقاومة للعبث. ربما كنت أشعر بدبيب عبث، لكنني أقاومه، أعقلنه، أحاول تفسيره ثم إخضاعه. وبعض أبطال «الحرافيش» يبدون وكأن حياتهم ضاعت عبثاً، لكن في إطار العائلة الكبيرة لم تكن عبثاً.

أعرف أننا نعيش حتى الآن إحباطات داخلية مستمرة، منذ أن وعينا، وما إن نتنفس نجد من يجثم على أنفاسنا ليكتمها ويفسد حياتنا. وهذا فظيع. لذلك لن تجد نغمة الانتصار التي كانت في جيل ثورة ١٩١٩، وهذا الجيل وصلت إليه الإحباطات، لكنه تذوق الانتصار. بدأنا نعي وهذا الجيل يتحطم. نعم يتحطم. وبدأت أقرأ الصحف في ١٩٢٦. كان عمري ١٤ سنة. والثورة هدأت، وبدأت التنازلات ثم الإحباطات ثم القمع، واستمر ذلك. أتيح لنا أن نتنفس بعد ١٩٥٢، وسرعان ما انتكس الوضع. وهكذا. أعترف بأنني سقطت في العبث لدقائق بعد هزيمة يونيو. صحيح أن المقاومة بدأت، لكن كان الواقع يبدو عبثياً فظيعاً، وأنا لست عبثياً.

• سببت لي الثلاثية صدمة حادة عانيت منها كثيراً بعد أن نشرت «عبث الأقدار» و«بداية ونهاية» و«خان الخليلي» و«السراب» ورواياتي الأولى. ولما انتهيت من كتابة الثلاثية ذهبت بها إلى ناشري سعيد السحار. كانت الثلاثية رواية واحدة عنوانها «بين القصرين»، أما التقسيم إلى ثلاثة أجزاء فقصة أخرى. ذلك أن السحار ما إن أمسك بالمخطوطة وقلب صفحاتها الألف حتى صاح: كيف أطبع هذه؟ مستحيل...

فشلت في نشرها. وإذا بالمرحوم يوسف السباعي يطلبها قائلاً: نحن سنصدر مجلة. لم أدر متى حدث ذلك أهو قبل ثورة يوليو أم بعدها. والأكيد أنني كنت أنهيت كتابة الثلاثية قبل الثورة. فأخذ السباعي المخطوطة التي لم يكن لدي غيرها. وكان من الممكن أن تضيع. وطال الوقت قبل أن يصدر يوسف السباعي مجلة «الرسالة الجديدة». وما إن أصدرها حتى بدأ بنشر الرواية على حلقات. وشعر ناشري سعيد السحار بالصدى الطيب لحلقات الرواية فاتصل بي يعرض علي نشرها مشترطاً أن أقسمها إلى ثلاثة أجزاء لتسهيل بيعها. وصدرت كأنها ثلاث روايات. واحتفظت الرواية بعنوانها «بين القصرين» للجزء الأول، وصار عنوان الجزء الثاني «قصر الشوق» والثالث «السكرية».

هكذا الثلاثية انتشرت سريعاً ثم توالت الطبعات والرواج حتى بدأ تزوير الطبعة في بيروت من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٠. وفي عز ألمي من التزوير، كنت أجد عزائي في أن أوصلنا الكتاب المزور إلى مناطق لم نصل إليها: مثل شمال أفريقيا، والسبب أننا لسنا كاللبنانيين في التوزيع. هكذا كان مردود الكتاب علي أدبياً لا مادياً. فقد طبع من أعمالي بسببه مليون نسخة. ولو لم أتقاض من حقوقي كمؤلف إلا عن ١٥٠ ألف نسخة.

• كنت أظن الوقت حان للتقاعد من الوظيفة والتفرغ للأدب. لكنني وجدت راتبي ضرورياً لاستمرار العيش وكان صافي ما أقبضه منذ أن التحقت بوزارة الأوقاف في الثلاثينات، ثمانية جنيهات، وكان كافياً لأن يقيني العوز، خاصة في سنوات الأزمة الاقتصادية التي أفلس فيها التجار، ولم ينج من ضنكها سوى

أصحاب المداخيل الثابتة، أقصد الموظفين. والفترة الوحيدة التي كانت تشعرني بأنني أستطيع أن أعيش من الأدب دون الوظيفة هي السنوات القليلة حين توالت طبعات كتبي وانتهى ذلك في ١٩٦٥ عندما بدأ تزوير الكتب في الخارج.

• الحقيقة أن فكرة الثلاثية جاءتني على دفعات. وأستطيع تحديد اللحظة الأولى حين فكرت في كتابة الثلاثية، عندما كنت أقرأ في كتاب عن أجرومية الرواية، فلاحظت ما كانوا يسمونه في الغرب برواية الأجيال، أو رواية الأزمان التي تعرض أجيالاً متوالية. أعجبني الشكل. فهناك قراءات لا تستجيب لها، وهناك قراءات تستجيب لها وتتجاوب معها. فتردد في داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع. لكني ترددت. مثل هذه الرواية تحتاج إلى تمرين طويل وتفرغ كامل. وفي الأثناء أصدر طه حسين رواية «شجرة البؤس»، فوجدتها قريبة جداً من هذه النوع، لكنها قصيرة إلى حد ما. وارتكبت خطأ لم أكرره في ما بعد. ذلك أنني تحدثت عن مشروعي وأفضت في شرح افكاري، وكان هناك أحد الأدباء يستمع فشرع في كتابة رواية من هذا النوع أنجزها خلال ستة أشهر. وأية قيمة لرواية من هذا النوع يكتبها صاحبها في ستة أشهر. والمهم أن رواية «شجرة البؤس» لطه حسين كانت صغيرة، والفكرة التي سيطرت علي كانت ملحة، ورحت أقرأ أشهر الروايات العالمية في هذا النوع مثل «ملحمة أسرة فورسايت»، و«الحرب والسلام»، و«آل بودنبروك».

• في السنوات التي سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم هنا هناك. من جلسة، من حوار، من سهرة. وغالبية شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية. بعضها من الأقارب. بالطبع تنسى الشخصية الواقعية لأن الخلق يحيلها إلى شيء آخر فلا تعود تعرف إلا بدءاً من تسجيلك لها. أي تبدأ حياة ثانية. والثلاثية هي العمل الوحيد الذي يحتوي جزءاً كبيراً من عقلي وقلبي. والبعض يقول لي: أليس في شخصية «أحمد عاكف» شيء منك؟ وهذا غير صحيح على الإطلاق. «أحمد عاكف» كان شخصية واقعية موظفاً في الجامعة، قرأ الرواية في ما بعد ولم يعرف نفسه فيها. لم يعرف أبداً أنه بطل الرواية. وكان أحمد أفندي الذي عرفته مجرد موظف صغير في إدارة الجامعة، يظن أنه يعرف كل شيء في مصر ولديه البكالوريا فقط، ويظن أنه جمع علوم الدنيا كلها. كان أرعن وسطحياً والمخاطرة التي تحملتها أنه لو عرف أنني استوحيته في «خان الخليلي» لربما هدد حياتي أو اعتدى علي.

• كتبت الثلاثية وأنا في عنفواني صبور وجلود. وعمل كهذا يتطلب الصبر والصحة، وأرشيف الثلاثية شاهد على ذلك. وما خططته لكل شخصية يشكل ملفاً كاملاً. وكنت أخطط كل ذلك حتى لا أضيع، ولا أكتب إلا بين أوكتوبر (تشرين الأول) وأبريل (نيسان) بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عيني في ما تبقى من شهور السنة. أربع سنوات في كتابة الثلاثية بكل دقة وهدوء تحدوني رغبة جامحة أن أنجز عملاً جيداً. ولم يكن صراعي مع اللغة بدأ بعد مواكباً الأشكال الحديثة في أعمالي. كنت أكتب آنذاك بأسلوب كلاسيكي هادئ. وحتى هذا لم أتوصل إليه إلا بصراع. وكان أسلوبي الأول خاصة في «عبث الأقدار» يشبه الأسلوب القرآني. ومع دخولي ميدان الأدب الواقعي واجهتني صعوبة تطويع اللغة لهدفي خاصة في مجال الحوار الواقعي في بيئة شعبية. وكل الأدباء الذين سبقوني لم يكتبوا عن بيئة شعبية. وهذا أصعب ما واجهته في حياتي الروائية. لم يكن هناك نموذج يحتذى، لكن طبيعة المادة استطاعت أن تتكفل بالأسلوب.

ومادة هذه الثلاثية عاشت معي منذ الطفولة. فالناس الذين كتبت عنهم عايشتهم على فترات زمنية مختلفة من حياتي. والحكاية هي: كيف يمكن أن أصب كل هذه التفاصيل في عمل واحد؟ والحقيقة أنه من الصعب أن أقول لماذا خرجت هذه الثلاثية في هذا الشكل ولم تخرج في شكل آخر. وكان من الممكن أن تخرج في النهاية في أشكال عديدة. فكيف تكونت في ذهني على هذا النحو؟ هذا ما لا أجد له تفسيراً واضحاً. كل ما أستطيعه في هذا المجال أن الثلاثية كانت شاغلي طوال السنوات التي عملت فيها على إنجازها. ويجب أن أذكر هنا أنني فكرت، خلال السنوات الأخيرة في إنجاز مشاريع مماثلة، ولم أحققها لسبب أنني لم أكن واثقاً أن العمر سيسمح لي، حين أنني في زمن الثلاثية كنت واثقاً جداً من هذا. ما بعد الثلاثية صرت أندفع في العمل لأنجزه في وقت قليل. فـ«الحرافيش» مثلاً لم تستغرق أكثر من موسم. والتفكير فيها لم يستغرق أيضاً سوى موسم. وهكذا الآن ليس أكثر من سنتين لإنجاز أي عمل. والحق أنني عندما أعيد قراءة أي عمل لي من جديد بعد فترة من كتابته، وقبل تبييضه أشعر غالباً بعدم الرضى. أشعر بالفارق بين التصور المبدئي وبين ما أنتجته فعلاً، بين الطموح والممارسة. لكنه عدم رضى لا يؤدي إلى إلغاء العمل لأنني أعرف أنها الحال

الطبيعية للكاتب. ومرة واحدة شعرت بعدم رضى نهائي أثناء كتابتي رواية «ما وراء العشق». وكنت أكتب روايتين أخريين في وقت واحد: «ألف ليلة وليلة» و«أفراح القبة» فدفعت هاتين للنشر واحتجزت الأولى.

• كيف أنظر إلى الثلاثية الآن؟ الحقيقة أنني لم أعد النظر فيها. لم أقرأها مرة أخرى. لكن يمكن القول إن الثلاثية و«أولاد حارتنا» و«الحرافيش» أحب أعمالي إلى نفسي. في الثلاثية جزء كبير من نفسي يتمثل في شخصية «كمال عبد الجواد»، وكمال لم يدخل الثلاثية اعتباطاً ليس لأنه جزء مني، بل لأنه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية. فالرواية آتية من عصر كلاسيكي ومتوغلة في عصر رومانطيقي ومتجهة إلى عصر تحليلي، وفيها تلاقي الشرق والغرب، لكن ليس من خلال رحلة كالتي قام بها توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو الطيب صالح. إنها تمثل الذي وجد الغرب وهو في الشرق. جاءت إليه مظاهر الحضارة فكان لا بد من شرح هذه التغيرات في النفس وفي الروح وفي العقل. وإذ عانيت بسبب ذلك تجربة عميقة، كان من الضروري أن تنعكس في الرواية ووجدت أفضل من يمثلها جيل الوسط. وبالطبع كان من المستحيل أن تجدها عند «ياسين» بل كان من الممكن أن يمثلها «فهمي». ولكن «فهمي» كان مات. وهكذا صارت أزمة «كمال» هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته معاناتي. من هنا حبي للثلاثية وحنيني إليها.

الشكل والمضمون

• مع تقدم العمر يشعر الإنسان ويدرك أن منشأه هو المأوى.

كأنه يعيد دورة الحياة. إنه يقابل بعالم جديد يبدو لأول وهلة أنه ليس عالمه. ولا يكفي أن تفهم عالماً ما حتى يصبح هو عالمك الذي يخصك. فالمعايشة أعمق من ذلك بكثير. نحن نتجه بالتأكيد نحو عالم جديد. هذا العالم يقيناً لن أعايشه. أنا في نهاية مرحلة، وأقول نهاية عمر. ما هي التجربة الحية المكتملة التي عشتها. ستجد أنها تتمثل في القديم، ليس بمعنى الرجوع إلى قيمة قديمة ورفض قيمة جديدة، بل الرجوع إلى المأوى الخاص بك لأنك عايشته وفهمته، أما الجديد الآتي فأنت تتمنى له الخير ولا أكثر، لأنك لن تشارك فيه بنفسك، والمثال عندي الآن أولاد وأدرك تماماً أنهم سيعيشون حياة مختلفة لن اشارك فيها. لذلك، في هذا

الاضطراب، في هذه الدنيا الغريبة، يركن الإنسان إلى طفولته، إلى العمر الآمن الذي انقضى. ومن هنا حنيني إلى الحارة (أي الحي) ومصادر رواية «الحرافيش» والقدرة على استعادة واقع انقضى. يخيل إليّ أن الإنسان كلما تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر. ويستعيد تفاصيل كان يخيل إليه أنها اندثرت. لماذا؟ لأن تلك الفترة التي عاشها حياة كاملة غير مرسومة. حدث لي أن كل التجارب الروائية الأولى نتيجة حياة عاشت بدون تخطيط لها يتحكم في العلاقات الإنسانية. أنت تعرف الإنسان كإنسان وبس. فيه مودة، نفور، حب، ومع تقدم العمر تبدأ في مراقبة الناس، تحولهم إلى أشياء ومواضيع، عندئذ يضيع منهم جانب كبير مهم.

• حنيني إلى الحارة جزء من حنيني إلى الأصالة. عندما بدأنا نكتب الرواية كنا نظن هناك الشكل الصح والشكل الخطأ. وكان الشكل الأوروبي للرواية مقدساً. ومع تقدم العمر تجد أن نظرتك تتغير، وأنك تريد أن تتحرر من كل ما فرض عليك. لكن بطريقة تلقائية وطبيعية، وليس لمجرد الخروج أو كسر الشكل عمداً. تجد نفسك تبحث عن النغمة التي تستخرجها من أعماقك. أياً كانت هذه النغمة. سواء عادت بك إلى القديم أم قادتك إلى الحديث، أم حتى لو عدت إلى الحكاية والحدوتة. كأنك تقول ما هي الأشكال التي كتبوا بها، أليست طرقاً فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق أنا شكلاً خاصاً بي أرتاح إليه؟ هذا ما كنت أشعر به في العشر الأخيرة. أصبحت ثقتي بنفسي أكبر. أصبحت أبحث عن النغمة التي في داخلي. واتجاهي إلى «الحدوتة» أحد معالم هذه المرحلة. أخص بالذكر «الحرافيش»، بعدها حاولت أن أستوحي عملاً قديماً: الف ليلة وليلة. هنا يجب أن أوضح لك أمراً مهماً: إن تقليد القديم مثل تقليد الجديد، كلا الأمرين أسر. والمهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك. طبعاً الكاتب الأوروبي الذي بدأ يبحث عن ذاته مثلي لم تواجهه العقد التي تواجهني. فهو لا يأخذ ثقافته من الخارج، لكن لنا نحن الكتاب الذين ننتمي إلى العالم الثالث أو المتخلف أو النامي كما يسمون، كنا نعتقد أن تحقيق الذات الأدبية يبدأ بإلغاء الذات الحقيقية. لذلك يخيل إليّ في لحظة معينة أن دور جيلنا أن يكتب الرواية في شكل صحيح أي بالمقاييس التي يدلنا عليها الأوروبي الذي يعرف أكثر منا الصح والخطأ في الأشكال. وكان يجب أن يمر وقت طويل إلى أن أتأكد أن الشكل الصح يبدأ من الداخل. الرواية الجديدة هي التي تتبع النغمة الداخلية وكل بحسب موهبته. هكذا الأن لا أقلد المقامة

العربية ولا أقلد جويس، والحقيقة أنني لا يثيرني اليوم ويزعجني سوى مسألة التقليد. وأرجو للجيل المقبل أن يتجاوز هذه العقدة ويكون أكثر انسجاماً مع نفسه. وهذا لا يعني أن يكون الموضوع فقط محلياً، لكن الشكل أيضاً، يوم تحقق هذا يمكن القول عندئذ أننا قدمنا أدباً عربياً صحيحاً إلى العالم.

ربما رواية «ثرثرة فوق النيل» أو «اللص والكلاب» محاولة لكسر الشكل التقليدي في الرواية. أعتقد أن الإنسان يظل فيه قدر من الأصالة مهما حاول التقليد. لذلك تيار الوعي أو اللاوعي في الرواية تحول في أيدينا إلى غير ما هو هناك. كذلك اللامعقول أصبح لامعقول مختلفاً... إن لامعقولنا يؤدي إلى المعقول، ولم يكن الأمر مجرد محاكاة فقط، إنما خلق شيء مختلف.

السياسة والثورة

• دخلت السياسة حياتي منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات في ميدان بيت القاضي. وفي المنزل كان الوالد والوالدة متعاطفين مع حزب الوفد، فإذا ذكر اسم سعد زغلول يذكر باحترام وتقديس، وعندما بدأت أقرأ الصحف كنت أجري بعيني على السطور حتى اسم سعد زغلول فأتوقف عنده.

• ما أذكره وما يهزني حتى الآن مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضي وشوارع الجمالية. وكتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وخروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحواري والأزقة الكاشفات عن وجوههن، لقد رأيتهن بعيني وكان شيئاً لا مثيل له. وفي صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات وتقول: المرأة المصرية. ايه امرأة مصرية؟ أنا شفت آلاف النساء في الجمالية فوق عربات الكارو نساء الحواري.

• اشتركت في كل المظاهرات التي جرت... وكان الوفد هو حزب الأمة بلا جدال، وكان الذي يقول إنه ليس وفدياً يبدو في نظرنا كأنه كافر. وكان أول انقلاب على الدستور مصيبة. بعده كنت أمشي وأكلم نفسي من القهر والضيق. ثم بدأت المشكلة الاجتماعية تلفت نظري، أضف إلى ذلك تأثير سلامة موسى، لهذا وجدت أنسب شيء هو الجناح اليساري للوفد. ولهذا عند ثورة يوليو ومبادئها خيل إليّ أن هذه هي مبادئ الجناح اليساري الوفدي لو حكم. لهذا رحبت بها حقيقة،

خاصة أنها تجاوزت حزب الوفد إلى تغيير الملكية، هذا ما لم يكن ليحققه جناح الوفد اليساري. لقد رحبت بالثورة فعلاً. طبعاً كنا نتمنى الثورة لو اتخذت قاعدتها من الوفد أساساً بما أنه القاعدة الشعبية القديمة. لكن يحدث دائماً العكس، لأن للثورة شعبية أيضاً وسوف تصبح مهددة، ولسوء الحظ كان عداء الثورة للوفد، وكان للوفد أيضاً قاعدة شعبية فكان لا بد من ضرب الديموقراطية، وكان من الممكن في رأيي أن تمضي المسيرة الديموقراطية لو اعتمدت الثورة على منجزاتها كضرب الأقطاع وإنهاء الاحتلال. وكان انضم إلى الثورة آنذاك أنظف من في الأحزاب. لكن ضاعت الفرصة ولهذا وقعت الثورة في إطار الحكم العسكري. صحيح أنها قامت بمنجزات هامة ولكن في غياب الديموقراطية تتهدد دوماً الإصلاحات. وإذا تأملت الآن ما تم ستجده تخلخل بسبب غياب الشورى والديموقراطية. معظم الأخطاء التي وقعت سببها الانفراد بالرأي والقرار. والحكم الفردي يصبح كالقضاء والقدر وأنت وحظك...

• في جميع ما أكتب ستجد السياسة، ومن الممكن أن تجد عندي رواية أو قصة خالية من الحب أو من أي موضوع آخر، وليس من السياسة، لأنها محور تفكيرنا كله. والصراع السياسي موجود. حتى في «أولاد حارتنا» التي يمكن أن تصفها بأنها رواية ميتافيزيقية ستجد الصراع على الوقف. بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جداً. سواء في «ميرامار» أم «ثرثرة فوق النيل». كنت أحياناً حين أسمع ردود الفعل أتوقع أشياء راعبة، خاصة بعد قصة مثل قصة «الخوف». ووجدت مرة في الشارع واحداً يسألني عن معناها. لكنني كنت حقاً أخاف. كنت أنقد الواقع نقد الرجل المنتمي إليه ولم أرفض ثورة يوليو مطلقاً. ولم أكتب ضدها أي عمل، أنت تعلم أن هناك روايات عديدة معادية للثورة كتبها آخرون. وأنا ربما كنت أوجه النظر إلى سلبيات تسيء إلى الثورة. لن تجد كلمة بالإشارة أو التلميح ضد الإصلاح الزراعي أو مكاسب العمال والفلاحين. في «ميرامار» انتقدت انتهازية الاتحاد الاشتراكي. هذا كان حقيقياً. ربما كان ذلك سبباً في عدم البطش بي. أيضاً لأن إحساسك بالبراءة يمنحك الشجاعة، بمعنى أنني لم أكن منضماً إلى جماعة سرية، أو متصلاً بسفارة ما، ليس معقولاً أن أكون معادياً للثورة ثم أكتب في «الأهرام» وأمنح كل هذه الفرص التي منحت إياها.

• كنت أعرف الإخوان المسلمين وحزب «مصر الفتاة» وأتابعهما. و«مصر الفتاة» بدأت كنشاط طلابي ولكنها كانت تخفي هدفاً سياسياً. وكان زعيمها انتهازياً أعلن تأييده لمحمد محمود. كيف تؤيد اتجاهاً معتدلاً وأنت متطرف؟ وفوجئنا بأنهم أصبحوا فاشيست. عاديناهم. أما الذين كرهتهم منذ البدء فهم الإخوان المسلمون كانوا في البداية جماعة دينية تضم وفديين وغير وفديين، وعندما وجدناهم ينافسون الوفد عاديناهم. كنا نعتبر أي منافسة للوفد بمثابة إضعاف لقوتك الضاربة ولم يكن الوفد يرشح أمام مرشحي الإخوان في الانتخابات إلا الأقباط وكان مرشحو الوفد يكتسحون.

• لم ألتق بعبد الناصر لقاءات خاصة وإنما قابلته ثلاث مرات في مناسبات عامة أولاها عندما حصلت على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى. والثانية في ١٩٥٧ في لقاء الأدباء العرب، والثالثة في صحيفة «الأهرام» عندما زار الصحيفة في ١٩٦٩، وكان يتحدث إلى كل شخص يصافحه فقال لي:

- إزاي ناس الحسين بتوعك. بقى لنا زمان ما قريناش لك قصة.

فقاطعه هيكل:

- نعمل ايه! ما هي قصصه تودي الليمان. (أي سجن الليمان).

فقال عبد الناصر:

- لا، دي تودي رئيس التحرير.

• طبعاً عبد الناصر وسعد زغلول طوران مختلفان. عبد الناصر أنجز أشياء للبلد لا يمكن أن تغفل. ومن الصعب المقارنة. سعد زغلول كان الشرارة الأولى. كان يريد الاستقلال. عبد الناصر جاء إلى البلاد وهي شبه مستقلة، وأنجز ثورة اجتماعية حقيقية، وللأسف الثورة اتخذت موقفاً معادياً من سعد زغلول، حتى منع اسمه من الكتب والأفلام إلى آخره. ثم دار الزمن دورته. من أيام كنت أشاهد فيلماً عن وفاة تيتو وظهر جميع زعماء العالم الذين عرفوا تيتو ما عدا صورة عبد الناصر مع أنك تعرف إلى أي مدى كانت علاقة عبد الناصر بتيتو.

• كنت عزوفاً عن إقامة أي علاقة بالمسؤولين السياسيين ولم أسع لمقابلة أحد منهم.

للأسف تاريخنا الحديث ثورات ونكبات. لو الأمور مضت في شكل سليم منذ محمد علي لأصبحنا اليوم مثل اليابان. والسياسي العبقري هو الذي يفهم الظروف ثم يتخذ القرار المناسب فيعرف إلى أي حد يجب أن يخوض المعارك ضد القوى الأجنبية ومتى. لكن كلمة «لو» لا تصح في التاريخ، والإنسان لا يتذكر التاريخ إلا بعد أن يصبح الأمر مأساة».

محفوظ ومحاولة اغتياله

في تنديده بحادث الاعتداء على نجيب محفوظ يقول الكاتب الأردني فخري قعوار، الأمين العام للاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب، المعروف بتشدده ضد التطبيع مع إسرائيل: يقول: «أعرف نجيب محفوظ عن قرب، وأعرف أيضاً أنه ليست له عداوة مع جهة، لا مع اليمين، ولا مع اليسار. فالشيوعيون يعتقدون أنه قريب منهم، والإسلاميون يعتقدون مثل ذلك، والسواد الأوسع من القراء مستسلمون لرواياته، والمثقفون العرب يرون فيه عبقرية. و«أكاديمية نوبل» تمنت له كل ذلك قبل ست سنوات. ويمكن القول إن نجيب محفوظ يحمل العصا من وسطها دون أن تميل إلى هنا أو هناك، إلا بقدر ما تفرضه الضرورات، وللضرورات أحكام كما يقال. وقصة الاحتجاج على روايته «أولاد حارتنا» ليست في حقيقتها قضية تؤرق الإسلاميين، بعد أن انقضى على نشرها ثلاثون عاماً...».

ثم إن نظرة نجيب محفوظ إلى الحياة نابعة من أعمق الإيمان، لذلك كانت تصريحاته الفورية، بعد الحادث، تشديداً على هذه النظرة التي هي متسامحة مع الأصوليين.

ولم يصور كاتب مثل نجيب محفوظ نظرة تسامح أكثر منه إلى الأصوليين، ويتضح هذا في تصويره لشخصية أحدهم «مأمون رضوان» في رواية «القاهرة الجديدة».

إن مجرد تركيب اسم هذا الأصولي يكفي للتعبير عن نظرته: مأمون رضوان. أي كل ما يثير الأمان والإيمان وكل ما يستحث الرضى. ومحفوظ يصفه على هذا النحو:

«... كان ذا عفة واستقامة وطهر لم يجتمع لشاب مثلها. كان ضميراً نقياً، وسريرة صافية. كان قلباً مخلصاً ينشد الدين والحق والإيمان الراسخ والخلق القويم... وأيضاً لم يخل من تعصب وحدّة، لكنه في مثل هذه اللحظات التي ينطلق

فيها لسانه كلسان من لهب، يضاعف العمل إن كان يعمل، أو يستغرق في العبادة إن كان يتعبد، أو يحتد في النقاش إذا كان يناقش، أو تعلوه الكآبة إن كان يعتزل... وكان في قدرته التعبد ساعات متتابعات لا يسكت فيها لسانه عن ذكر الله...».

إن كل الشخصيات التي لها علاقة بالدين في رواياته، هي شخصيات نبيلة جداً محبة جداً.

أولاد حارتنا

من الواضح أن التقرير الذي كتبه الشيخ محمد الغزالي عن رواية «أولاد حارتنا» والذي أورد فيه ما دفع السلطات إلى منع الكتاب هو تقرير مبني على فهم سيئ كان يقصد منه ربما حينذاك لفت انتباه المسلمين إلى الدين الذي كان عهد عبد الناصر جعله في خلفية الاهتمامات. فالرواية كانت رمزية، أي موجهة للخاصة، وهي أول رواية رمزية للكاتب بعد صمت عشر سنين من هزيمة العام ١٩٤٨ إلى السنة السادسة من عهد «ثورة يوليو»ن وفيها حاول محفوظ أن يشرح رؤية جديدة لعلاقة المجتمع بالله في صورة رمزية كالتي صورها كافكا في روايته «القصر». وبعكس ما حاول شيخ الأزهر، من تفسيرات فإن محفوظ لم يكن يعلن «موت الله»، بل خلافة جديدة له على الأرض. ومحفوظ كان حريصاً على عدم التسمية الصريحة لأن الرمز يحتمل تأويلات شتى. وشخصية «الجبلاوي» قد تكون رمزاً لله، كما يفترض، إلا أنها أيضاً يمكن فهمها كأي شخصية روائية. وكما يمكن أن يكون «عرفة» هو العلم فهو أيضاً الحفيد الطموح الذي أراد أن يقتحم على جده «الجبلاوي» عزلته الطويلة.

وإذا كانت الأنباء انتشرت أن «عرفة» قتل «الجبلاوي»، فسرعان ما يكتشف القارئ ما مفاده أن الجبلاوي مات دون قتل، لمجرد الصدمة بأن أحداً من أحفاده تجرأ أن يقتحم عليه خلوته، وهذا ما يؤكده محفوظ على لسان المرأة، خادمة الجبلاوي، التي تقول إن الجبلاوي طلب منها قبل أن يلفظ أنفاسه أن تبلغ عرفة رضى جده عنه، وأن تنشر بين أهل الحارة النبأ أن الجبلاوي لا يمكن أن يقتله أحد، وإنما هو مات باختياره. وهكذا تكون الحكاية الرمزية واضحة: إن الجبلاوي تخلى عن المسؤولية إلى حفيده عرفة.

وفي إخراج في منتهى الدقة في التركيب لا نعود نعرف مع محفوظ إذا حياة عرفة تتطلب بالضرورة موت الجبلاوي؟ لأننا سنكتشف أن روحه تمت جوهراً إلى روح جده. ثم إن الجبلاوي، عندما دعا أولاده ليعلن خليفته قبل الاعتزال، اختار من بين أولاده خليفة هو «أدهم» وليس ابنه البكر «إدريس» لأن أدهم «يعرف الحساب والكتابة». وهذا يعني في تأويل آخر، أن الحفيد «عرفة» لا يخرج عن الأمنية الحقيقية لجده.

كان عرفة، قبل أن يقتحم على الجبلاوي خلوته التي يموت الجبلاوي فيها، كان يسمع شكوى الناس في حارة الجبلاوي من حيف وظلم وكبت على ايدي الذين يكدسون الذهب باسمه، ويشرعون الظلم باسمه، ويستبيحون المنكرات باسمه. أي باسم جده المختفي خلف أسوار «البيت الكبير».

وهكذا يكون عرفة يقوم بـ«ثورة» ضد «فتوات» الحي. وعرفة هنا هو آخر الرسل من صلب الجد، لكنه رسول متطلب المعرفة، لذلك اقتحم على الجد هذه الخلوة التي سببت تعاسة الآخرين والذين خلقوا، لتفسيرها، كل ما يساعد على بقاء التعاسة.

لكن محفوظ سرعان ما يجعل عرفة نبي العلم إذا شئنا التأويل، وبرغم نيته الطيبة في تحسين أوضاع الحارة وإزالة أوهامها، يقع هو نفسه في قبضة الناظر الذي عينه لتدبير أمور «الوقف»، فيستغل الناظر مهمته لتوطيد نظام جديد، باسم المعرفة بشؤون الحارة.

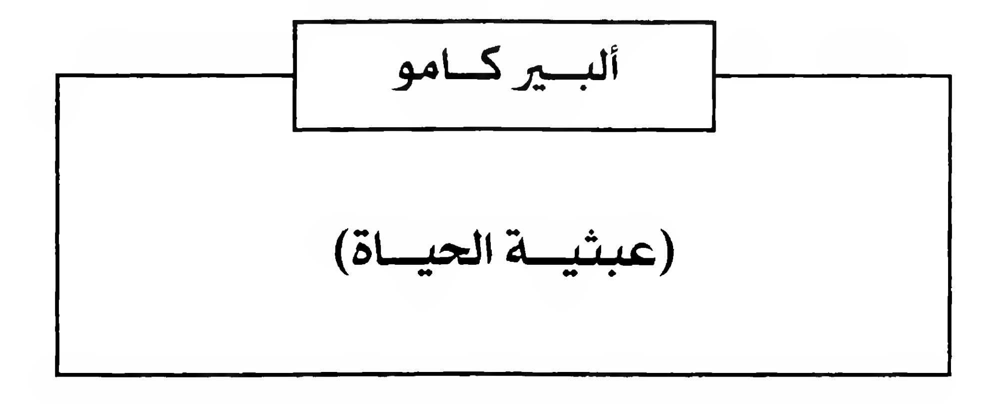
ألم يكن أينشتاين نفسه حذر من وقوع الناس في قبضة النخبة المتعلمة، لأن العلم في رأيه ذو حدين: يمكن استخدامه للخير كما للشر.

لكن محفوظ الذي لا يبدو راضياً عن شيء، لا عن عهد ما قبل «ثورة يوليو» ولا عن عهد ما بعدها، يعبر عن قلقه على الحرية المدعوسة. يقول الراوي في الرواية: «اعتاد الناس أن يشتروا السلامة بالأتاوة، والأمن بالخضوع والمهانة. لاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو في الفعل، بل للخاطرة تخطر فيشي بها الوجه».

وهذا ينطبق على نظام ديني يفتقد الحرية، كما على نظام مدني يفتقد إليها.

لكن محفوظ يظل على التفاؤل ونراه يختم رواية «أولاد حارتنا» بهذه الأسطر: «وكانوا كلما أضرّ بهم العسف، قالوا: لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب».

وإذا كان من تأويل منصف لهذه الرواية، فليس التأويل الذي قام به الأزهر، لأن كل تصريحات نجيب محفوظ قبل جائزة نوبل وبعدها لا تنم إلا بمحاولة عدم الفصل بين العلم والإيمان. بل يرى في المعادلة بينهما غاية الإنسان.



ألبير كامو

(عبثية الحياة)

«ليس ثمة حرية إلا على حساب الآخرين»

(ألبير كامو: «كاليغولا»)

على رغم أن كامو، كما سارتر، كتب الرواية والمسرحية كتجسيد أدبي وفني عن فلسفته الوجودية إلا أن رواية «الغريب»، كما رواية «الغثيان» لسارتر، أصبحت بين أشهر روايات القرن العشرين، لأنها جسدت أبلغ تجسيد مفهوم العبث الذي تناوله كامو في كتابه الفلسفي «أسطورة سيزيف» الذي صدر مع رواية «الغريب» في وقت واحد. وما كان بالإمكان فهم تلك الرواية التي صدمت القارئ، دون فهم الرؤية الفلسفية التي شرحها كتاب «أسطورة سيزيف». ومع أن الرواية لم تضف جديداً إلى الفن الروائي إلا أنها جعلت من بطلها أحد أشهر الشخصيات الروائية، تعبيراً عن الفلسفة الوجودية، كما بطل رواية «الغثيان» لجان ـ بول سارتر. فلم يعد بالإمكان الكلام عن الرواية في القرن العشرين، دون التطرق إلى رواية «الغريب».

روايـــة « الغـريـــب »

احتفلت الأوساط الثقافية في باريس، بالذكرى الخمسين لصدور رواية «الغريب». وكانت «الغريب» قمة أعمال كامو الروائية محور جدل واسع ألقى ظله طويلاً على مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، التي تشبه كل مرحلة تلي انهيارات كبرى.

فرنسي قتل عربياً لا يعرفه، فقط لأن الشمس بهرت له عينيه، والمحكمة لم تؤيد حكم الإعدام بسبب الجريمة، بل لأن القاتل تبين أنه لم يبك في جنازة أمه.

ولولا صدور البحث الشهير لكامو «أسطورة سيزيف» في العام نفسه لصدور «الغريب» لربما تأخر فهم فلسفة العبث من خلال الرواية.

وألان روب - غرييه، زعيم تيار «الرواية الجديدة» في فرنسا يختلف في أسلوبه وفي رؤيته كلياً عن ألبير كامو إلا أنه يعترف بالأثر الكبير الذي كان لهذه الرواية عليه وعلى جيله. ويعجب أنه في معرض الكتاب الدولي في فرنكفورت استطاع أن يحصي عشرات الطبعات لـ«الغريب» في مختلف اللغات بينها اليابانية والصينية.

ولم تكن العربية أقل حفاوة، فرواية «الغريب» التي صدرت في بيروت في الخمسينات توالت طبعاتها، وباستثناء بواكيره فليس من كتاب لكامو لم تعرفه العربية.

إن الصدمة التي حققتها رواية «الغريب» هي أنها رواية شبه صامتة. حول حادثة تقع عرضاً في حياة مرسو بطل الرواية، وتتسبب بمأساة ظلت غير مفهومة.

تبدأ الرواية على هذا النحو: «اليوم ماتت أمي».

ويذهب لدفنها في مأوى العجزة حيث ماتت وحيدة. وكان حزيناً لكنه غير مبال. وإذ يعود إلى المدينة يقابل الفتاة ماري ويشاهد معها فيلماً لفرنانديل. ثم يذهب وصديقاً له إلى الشاطئ للاستحمام، وهناك يفاجأ صديقه ببعض خصومه يهددونه بسكين فيهربان، ويكون مرسو استطاع أن ينتزع من صديقه مسدساً كان يحاول به أن يقتل أحد المهاجمين، وهو انتزع المسدس من صديقه ليجنبه التورط في جريمة لحادث تافه.

ويبقى المسدس معه ويفترق عن صديقه وفجأة يجد نفسه أمام أعداء صديقه وإذ يحاول أحدهم مهاجمته بسكين يطلق رصاصة من مسدسه كانت كافية لقتل المهاجم.

والحادث لا يرد في رواية كامو بهذه البساطة، فهو يصف على لسان بطل الرواية التفاصيل المعقدة التي تسببت به، والتي لتعقيدها وعدم إمكان تفسيرها للقاضي يجاوب القاضي عن سؤاله: لماذا ارتكبت «الجريمة» بقوله: «بسبب الشمس».

وربما هذه الجملة أشهر جمل الكتاب والأكثر حشرية لقراءته.

لكن ثمة ما لا ينسى في الرواية أن القاضي أيضاً حكم عليه بالإعدام لأنه لم يعرف كيف يبرر عدم بكائه في دفن أمه، ولامبالاته بعد ذلك.

ولم تكن هذه المواقف ساذجة إلا في الشكل لأن أسلوب كامو في عرضها كان مقنعاً إلى درجة أن غرابتها من ضمن منطق أسلوبها لا تعود غرابة. وللدخول إلى منطقها كان لا بد للقارئ أن يقرأ أيضاً كتاب «أسطورة سيزيف» الذي صدر وقت صدرت «الغريب». وهو مقال مطول يلخص فيه كامو فلسفة العبث التي اشتهر بها أن الإنسان محكوم مثل سيزيف بطل الأسطورة الإغريقية التي تقول بأن الآلهة حكمت على سيزيف حكماً قاسياً بأن يرفع صخرة من سفح جبل إلى قمته. فإذا وصل بها إلى القمة انزلقت وتدحرجت إلى السفح، ويعود سيزيف من جديد يدفعها إلى القمة فتتدحرج من جديد ولا يكف هو إلى الأبد عن دفع الصخرة إلى القمة.

إزاء هذا المفهوم للحياة يبدو تصرف مرسو في «الغريب» طبيعياً من حيث لامبالاته بالأشياء التي تصيبه، ومنها لامبالاته بموت أمه.

عندما أدخلت رواية «الغريب» في منهاج البكالوريا الفرنسية عاد مرسو بطل «الغريب» إلى وجدان الجيل الجديد من الطلاب، وقد يعود السبب إلى برتران لاكوست الذي شرحها في قراءة جديدة مذهلة في سلسلة «مسرى القراءة»، وأيضاً بيار لوي راي في سلسلة «الوجه الجانبي لعمل فني».

لكن أهم الدراسات حول «الغريب» في السنوات الأخيرة هي للناقد مورفان لوبيسك في سلسلة «بقلمه». وأيضاً الدراسة الهامة لصديقه الناقد الأميركي هربرت لوتمان. وأيضاً لأستاذه القديم في كلية الجزائر روجيه غرنييه بعنوان «شمس وظل».

و«الغريب» تتبع صيغة الاعتراف، أي ضمير المتكلم، كما روايات بروست التي تأثر بها كامو في البداية، إلا أنها ذهبت أبعد من الاعتراف الرومانسي ذهبت إلى تجسيد فلسفي مبسط في أسلوب فني استحقت الرواية عليه شهرتها.

يقول مرسو: «إنه الانفجار الأحمر، وفوق الرمل يلهث البحر بأنفاس سريعة تختنق بها أمواجه الصغيرة. كنت أمشي ببطء نحو الصخور وكنت أحس جبهتي تنتفخ تحت الشمس»..

وكما يبدأ الكتاب بموت أمه ينتهي الكتاب بها أيضاً وهكذا نرى «مرسو» يختم اعترافاته على هذا النحو:

«للمرة الأولى بعد وقت طويل أفكر في أمي. ويخيل إلي الآن أنني أفهم لماذا قررت أمي أن تقبل خطيباً. وخطيبها من عمرها، أي أنه كان مثلها في النهاية إلا أنها هي المسؤولة عن الخطبة وليس هو. قررت أن تستعيد في المأوى معنى البداية. ألم تكن سهرات المأوى موتاً حزيناً بطيئاً؟ ألا يكفي هذا الشعور ليجعل أمي تحاول أن تقاوم الموت بشعور مضاد؟ إن امرأة بهذه القوة لا يجب أن نبكي عليها. ألم يحدث لي أيضاً أن أفكر في استعادة الحياة. كما لو أن هذا الغضب الكبير الذي رافقني بعد الحادث طهرني من الشر كما أفرغني من الأمل إزاء هذا الليل المحمل بالنجوم والعلامات، فانفتح لأول مرة على رقة لا مبالاة العالم. فتصبح لي حناناً إلى درجة أن شعرت معها بالفرح، وبأنني أقل وحدة. وكم أتمنى أن يكون لي مشاهدون كثر لدى تنفيذ حكم الإعدام، حتى ولو استقبلوني بصرخات الكراهية».

في سؤال إلى أستاذ في السوربون تخصص بكامو: أدبه وفكره، وهو أندريه كونت ـ سبونفيل، حول ما بقي من كامو في أذهان الجيل الجديد، يجاوب الأستاذ أن كامو لا يشيخ لأن الجيل الجديد يفهمه، ففلسفته بسيطة واضحة كما في «أسطورة سيزيف» أو «المتمرد» حين الطالب يقف أمام متراس «الكائن والعدم» لسارتر المعقد والصعب، فلا يستطيع أن يتجاوزه، فيتجنب انتقاده.

وفي عام ١٩٦٨ وأحداثه، تعرض كامو للنقد الشديد أبان حماسة التغيير الثوري، لكن جيل الثمانينات أعاد التعاطف معه، لأن كامو كان لا يعتبر أي شيء مقدساً في هذه الحياة سوى الإنسان.

«هكذا يجب أن تكون أخلاقية العصر»، إذ ماذا تنفع كل المبادئ الأخلاقية دينية أو سياسية إذا قبل الناس أن يروا إنساناً يضطهد فلا يدافعون عنه.

وأما خيبة الإنسان من العالم، فيقول البروفسور كونت ـ سبونفيل، إنه مفهوم لم يخترعه كامو بل هو معروف منذ هيراقليطس وعاد نيتشه يكرره. لذلك لا يشدد كامو على المبادئ إلا انطلاقاً من كون السعادة تعني القبول بالواقع كما هو، ومحاولة التركيز على ما هو جميل فيه.

وأما عن «الغريب» و«أسطورة سيزيف» فيقول البروفسور بقراءتهما معاً، فهما يمجدان السعادة برغم العبثي والمأساوي. وإن «الغريب» ببساطتها وغناها قمة أعمال كامو ولم يخطئ أندريه مالرو عندما شهد لها منذ قراءته الأولى. وإذا لم يحظ كتاب «أسطورة سيزيف» بالشهرة نفسها لكتاب «الغريب» فإن لهذا الكتاب أهميته في كونه مفتاح فهم «الغريب»، وأول معالجة مبسطة لفكرة فلسفية، في العصر الحديث، فهو ليس كتاب مبادئ. إنه كتاب حياة، وقد يكون الأقرب إلى كامو بين فلاسفة العصر هو الذي يقول: «إن هذه الأرض لم تعدك بشيء». لذلك يتطلب العيش فيها شجاعة». ولذلك يقول كامو: «بسبب أن العالم لاأخلاقي، يجب أن نكون أخلاقيين».

وإذا كان دوستويفسكي قال: «بأن عدم وجود الله يجعل كل شيء مسموحاً»، فإن كامو يقول العكس، أي أنه بسبب عدم وجود الله يجب أن لا نسمح لأنفسنا باستباحة كل شيء. إن كامو، يقول البروفسور، أوجد فكرة وثنية أخلاقية هي حقاً فكرة عصرية وصاغها بلباقة ونبل.

بعض النقاد اغتنموا المناسبة لتفسير تصرف بطل رواية «الغريب» بالبحث في علاقة كامو نفسها بأمه. والعلاقة هنا ليس لها المعنى نفسه في الرواية، إلا أنها تستحق الالتفات.

معروف أن والدة كامو كانت صماء وكان تفكيرها بطيئاً لسذاجتها، وظلت لصممها أمية كما شقيقها لوسيان الذي كان هو أصم بدوره.

وبرغم العطف الكبير للأم على وليدها الوحيد الذي تيتم ولما يبلغ سنة من عمره، فإن هذا الولد لم يكن يبدي اهتماماً بأمه في صغره. ربما لأن ذكاءه غير العادي كان يصطدم بسذاجتها على عكس علاقته بجدته لأمه الذكية القوية التي كانت هي ربة العائلة الحقيقية بعد وفاة والد ألبير.

وعندما كان الصبي يسأل: «أيهما يحبه أكثر: أمه أم جدته؟» كان يجاوب فوراً: «جدتي». وإذ يذكر ذلك السؤال يذكره بألم، لأن السؤال كان يأتي من جدته نفسها أمام زائراتها. ولا يسهب في مذكراته في معنى الألم الذي كان يحسه، كل ما يذكره بعد أنه، تعويضاً عن بؤسه البيتي وفقره، كان يحاول أن يكون متميزاً، وربما كان تعلقه بمعلمه الأول في المدرسة الابتدائية الذي علمه

تهجئة الحروف، أقوى من تعلقه بأهله لذلك نراه يهدي محاضرته في الأكاديمية الأسوجية لدى تسلمه جائزة نوبل إلى هذا المعلم الذات. ويذكر المقربون إليه أنه كان في سنواته الأخيرة يحفل بوالدته، ولو كان ذلك الحفل قصير النفس. لكنه كان عائلها الدائم.

وربما، يقول البعض، كان على مسافة من أمه متحسراً لكونها لا تفهمه وكان يتمنى له أماً تفرح به لأنه ألبير كامو وليس فقط لأنه ابنها. وظلت هذه العلاقة الغامضة بينه وبين أمه مطروحة. وربما خاتمة لهذه العلاقة يجب أن نذكر الطريقة التي عرفت عبرها الأم بخبر وفاة ابنها، كان وقت مضى على إعلان موته في كل وسائل الإعلام العالمية، لكن الأم وكانت وحيدة منعزلة مع شقيقها الأصم الأبكم لوسيان لم تكن تستطيع أن تسمع الراديو ولا أن تقرأ صحيفة. وعندما علم شقيقها بالنبأ علمت هي من شقيقها ما إن رأته يرتجف أمامها وهو يحاول أن يفهمها شيئاً. ولم تعش بعد هذا الخبر سوى عام واحد، كانت تجلس فيه على شرفة بيتها وتعض حديد الإفريز بأسنانها.

سيزيف

عندما كتب كامو مقاله الشهير «أسطورة سيزيف» كان بطل رواية «الغريب» في ذهنه. فهو يضع حقاً منطق «مرسو» في مواجهة منطق القضاة، أي العدمية في مواجهة النظام، لكنه يذهب بالمنطقين إلى حد المساواة ما دامت النتيجة النهائية هي اللامعنى الذي ينتظر الجميع. كما تنتظر الآلهة وصول سيزيف بصخرته إلى قمة الجبل لتدحرجها له.

هكذا لدى كامو هو كل نشاط إنساني مهما بلغ القمة. كأن قمة القمم الموت الذي ينتظر الجميع، ولذلك مرسو حين يستسلم لضوء الشمس التي تسيره كما تسير الطبيعة وكان «مروبصاً»، فلآن الاستسلام يعادل المقاومة.

وحاول كامو في «المتمرد» أن يعدل من الصيغة اليائسة، لكن الفيلسوف ألبير شفايتزر يقول بأن كامو فشل في ذلك، فشل في الانتقال الكامل من اليأس المطلق إلى الأمل المطلق، وإن حاول في هذا «المطهر» أن يعزز من القيمة الإنسانية بوجوب قول لا، حتى ولو لم تفض إلى نتيجة. وهذا التذبذب بين الحالين هو جعل صديقه القديم باسكال بيا يقول: «إن كامو ليس متمرداً بل قديس علماني في خدمة إنسانية تجريدية». وهذا مضمون موقف سارتر أيضاً من كامو.

جديد كبار الراحلين:

١ ـ وليـام فـولكنر : الحادث السوري
٢ ـ جون شـتاينبك : الحكم العابر لبيبان الرابع
٣ ـ هنـري ميـلـر : « إلى براندا فينوس »
٤ ـ أرنست همنغواي : رسائل الانفلات
٥ ـ أرسكين كالدويل : قوة الأشياء
٦ ـ جيمس بالدوين : الذاكرة السوداء

١ ـ ويليام فولكنر:
(الحادث السوري)

جديد من وليم فولكنر. (نوبل الآداب) مجموعة سيناريوات كان كتبها لهوليوود في فترة الأربعينات ولم تظهر سينمائياً ولم تنشر قبل الآن، وهي جانب من هذا الروائي الكبير غير معروف. وظهرت الترجمة الكاملة لها بالفرنسية في باريس مترافقة مع نصها في نيويورك.

وما كان فولكنر (١٨٩٧-١٩٦٢) ليرتبط بهوليوود لولا أزمة مادية جعلته يوقع عقداً مع شركة «وارنر» مدة سبع سنوات، كان ذلك في ١٩٤٢ عندما طلب منه ذلك جان ـ بول سارتر ملقباً إياه «إلهاً في الأدب». ويعترف فولكنر في مذكراته: «كنت آنذاك لا أملك قرشاً ولم يكن سلاح الجو يريدني أيضاً، فوقعت ذلك العقد للخروج من أزمتي».

ويلفتنا ذلك السيناريو الذي أعده فولكنر عن الجنرال ديغول وفيه مشهد درامي في مكان ما من لبنان أو سوريا بين فرقة من الفرنسيين الأحرار في إمرة الجنرال ديغول وفرقة من الجيش النظامي الفرنسي لحكومة فيشي.

وفي تلك السنة ١٩٤٢ قررت شركة وارنر للإنتاج السينمائي في هوليوود إعطاء صورة أفضل عن المقاومة التي يقودها الجنرال ديغول في الحرب العالمية، أمام الجمهور الأميركي، إذ سبقها سوء التفاهم الكبير بين الرئيس الأميركي والجنرال ديغول فأثار بعض اللغط في أوساط الحلفاء وكلفت وارنر المنتج بوخنر إخراج فيلم عن «فرنسا الحرة» فعهد بوخنر في كتابة السيناريو إلى فولكنر.

ووضع فولكنر الصيغة الأولى للسيناريو في عقدة حول عائلة فرنسية في إحدى قرى النورماندي وانعكاس أحداث السياسة الفرنسية على أفرادها إبان الاحتلال الألماني لفرنسا.

وحاول فولكنر أن يصور الانقسام الفرنسي بين المؤيدين للجنرال بيتان الذي تعاون تحت وطأة العجز العسكري مع الاحتلال لتجنيب البلاد الدمار، وبين المؤيدين لسياسة الجنرال ديغول الرافضين الاستسلام، فاعتمد في سياقه شقيقين في العائلة نفسها أحدهما (جورج) تلميذ ديغول في المدرسة الحربية، وسيصبح في الحرب مرافقه الخاص، والآخر (جان) طيار في السلاح الجوي الفرنسي التابع لحكومة فيشي، مقتنعاً بسياسة الجنرال بيتان.

وهذه الصيغة الأولى التي كتبها فولكنر يعرضها بوخنر على السيد تيكسييه ممثل «فرنسا الحرة» في واشنطن، فيشير على فولكنر بمصادر اخرى غير التي اعتمد عليها ليجعل الأحداث أصح أكثر خاصة حياة الفرنسيين أثناء الاحتلال كما يصحح له الصورة الطفولية المنتشرة عن ولادة المقاومة الفرنسية في انكلترا. كما ينصحه بحذف المشهد الذي كتبه عن الحادث بين الشقيقين الفرنسيين في الصفين المتعاديين وهما في البلاد السورية، بحجة أنه مشهد سيثير حساسية الفرنسيين. فيعيد فولكنر كتابة السيناريو على حسب التوجيهات الجديدة، ويضطر إلى إعادة كتابته مرة ثالثة، ويحذف شخصية ديغول نهائياً من السيناريو. ثم حدث، عندما انتهى فولكنر من السيناريو أن أحداث الحرب كانت تخطت موضوعه، فعهدت وارنر إلى بوخنر في اقتباس سيناريو آخر من كتاب جوزف ديفيس وعنوانه «مهمة في موسكو»، وسوف يخرجه مايكل كورتز. واستبعد نهائياً سيناريو فولكنر، مع اتجاه الاهتمام الأميركي نحو الحلفاء الجدد: السوفيات، وكانوا دخلوا الحرب حديثاً. واستفاد فولكنر من عمله رواية سيكتبها عن الحرب حين خروجه نهائياً من هوليوود.

ونقتطف هنا من السيناريو المشهد المحذوف من الصيغة الأولى حول الاصطدام بين جماعة فيشي وجماعة ديغول في مكان ما بين سوريا ولبنان، والأرجح أن يكون قلعة الشقيف، ويكتفي فولكنر بتسمية المكان: الحصن أو القلعة.

في الفرقة التي ينتمي إليها جان وكان حارساً في مركز المراقبة الأمامي بعيداً بضعة كيلومترات فقط عن الحصن، وهذه الفرقة تتعرض الآن لهجوم جماعة فرنسا الحرة، وكان جان يرى بشاعة أن يطلق الفرنسي النار على فرنسي آخر، قائلاً: هذا مستحيل، والبعض يوافقه الرأي، والبعض الآخر كان مضطراً لإطاعة الأوامر من الضابط المناوب. وواصلت الفرقة «المعادية» تقدمها نحو المركز الذي يشغله جنود النظام الفرنسي لحكومة فيشي، فقفز جان من الخندق ورفع ذراعين صائحاً في المهاجمين بعدم إطلاق النار. وهنا يأمره الضابط، وقد ظهر من المركز شاهراً مسدسه، بالعودة إلى الخندق. وصاح جندي: حذار! حذار! وظل المهاجمون يتقدمون خطوة خطوة، ببنادقهم وأمامهم قائدهم ومعه بندقية فوهتها منكسة وعلى زنادها العلم الفرنسي. فيتحدث الضابط الفيشي إلى السرجان المرافق فيشير السرجان إلى جان أن يتبعه ويخرجان معاً من الخندق. ويصيح الضابط الفيشي عالياً في المهاجمين:

- توقفوا!

والمهاجمون لا يتوقفون.

ويعود الضابط الفيشي إلى تكرار تحذيره.

- توقفوا!

ولم يتوقف المهاجمون بل استمروا بخطى ثابتة.

وهنا يلتفت إلى الضابط الفيشي رجاله، فالأمر بالتصدي لا بد أن يطلع من الضابط. والضابط في الصمت. وفي لحظة يلتقط رشاشاً من أحد رجاله ويقفز به نحو المهاجمين مهدداً دون أن يطلق النار عليهم، وإذ يراهم لا يعبأون بل يدخلون المركز يضغط زر الأمان وينكس رشاشه.

ويطلب الضابط الفيشي من رجاله أن ينسحبوا وأن يلتحقوا بحاميتهم في الحصن، فينسحبون.

في الحصن يستقبلهم ضابط الحامية بتجريدهم من سلاحهم وتوقيفهم. وفي مكتب القائد يجرد ضابطهم من شارته ولا يسمح له بالدفاع عن نفسه، بل

يكتفي مناوب القائد بأن يقرأ على المتهم المادة التي تجرمه بالجبن والخيانة وعقوبتها الموت، ثم ينادي على خمسة من الجنود معه بأسمائهم، ويدفعونهم مع الضابط إلى لصق الحائط في انتظار الحكم.

وقائد الحامية لا يحضر. والإعدام لا يتم إلا بإشارة منه. وإذ تأخر القائد يتململ جنود الحامية فيتوجه المناوب لاستعجال القائد. إلى مكتب القائد. يصل المناوب فيجد القائد يتطلع ساهماً من النافذة، وعندما يطلب منه الأمر يقول القائد رغبته في إلغاء العقوبة وعدم مهاجمة الفرقة المناوئة. ثم يدق الجرس فيحضر المرافق ويسأله القائد أن يهيئ له جواده. يخرج المرافق، ينزع عن القائد شارته وأوسمته ويضعها على المكتب. يدخل المرافق قائلاً إن الجواد في الخارج. يسحب القائد مسدسه من درج مكتبه ويخرج.

كان الليل والقائد على حصانه يتقدم ويتبعه حوالى الخمسين من جنوده دون أسلحة إلا المؤونة فقط، ويبدأون رحلة طويلة في سوريا ومصر إلى السودان حيث فرنسا لا تزال حرة. وبين الجنود جان وفي إحدى محطات الطريق في الصباح يفتقدون القائد فيتبعون أثره ويعثرون على حصانه جامداً في الطريق وإلى جواره جثة القائد ورصاصة من مسدسه دقت رأسه، ويحفرون له قبراً ويدفنونه ويغرزون شاهداً عليه: «لأجل فرنسا».

والمشهد التالي في انكلترا في مكتب الجنرال ديغول. يدخل مرافق القائد ليروي للجنرال أن الفرنسيين هناك في لقاء الحصن رفضوا أن يتبادلوا النار فيقول ديغول:

«لا يمكنهم أن يخضعونا، قد يستطيعون تدمير أجسادنا، والجسد فان. وكثيرون ماتوا لتولد فرنسا الحرة. وكثيرون سيموتون لأجل أن تستمر في الحياة».

٢ ـ جون شتاينبك:
(الحكم العابر لبيبان الرابع)

جديد من الكاتب الأميركي جون شتاينبك (١٩٠٢-١٩٦٨) قصة غير مكتملة بدأها قبل مدة من منحه جائزة «نوبل للآداب»، وكان يعيش في مزرعة في لونغ أيلاند وهاجسه فكرة صغيرة تؤرقه «وتطن في اذنيه كذبابة»، كما يقول، وهذه الفكرة تحولت إلى قصة بعنوان «الحكم العابر لبيبان الرابع»، مختلفة كل الاختلاف عن نتاج مؤلف «عناقيد الغضب» و«شرق عدن» و«اللؤلؤة»، هي فانتازيا سياسة، لا علاقة لها بكل ما كتب وبكل ما سيكتب.

في القصة يتخيل شتاينبك في إطار الفترة حين تكونت الجمهورية الرابعة في فرنسا، أن أزمة وزارية عصفت بالسياسة الفرنسية وجعلت الأحزاب المتمثلة في البرلمان، من المحافظين الراديكاليين إلى الخروتشوفيين، مروراً بالمتحدين ـ المسيحيين، تتفق على إعادة الملكية إلى فرنسا، وفي المناقشات الحادة اختير للعرش رجل يعيش في الرقم ٢ من شارع مارينيي، اسمه بيبان أرنولف هريستال. كان يعيش بهدوء وبساطة، مع زوجته ماري وابنته كلوتيلد (وهي ثورية) وعمه شارل مارتيل (طبيب محتال)، من ريع مزرعة عنب وكان يسمح له بالانصراف إلى هوايته الفلكية، فيقضي أغلب وقته في مراقبة النجوم من منظاره المكبر، حتى اكتشف، أو كشفوا له أنه ذو قرابة إلى آل بيبان الذين حكموا فرنسا. ولم يكن ليستطيع أن يرفض التاج.

ويبدو من سياق القصة أنها أقرب إلى قصص الجنيات إلا أنها مطعمة بدعابة حامضة تتطور وتزداد حموضة عندما يلتقي الوارث الملكي بشاب أميركي اسمه

«تود»، ابن ملك البيض، يزور باريس متخفياً. يلتقي به حين كان قصر فرساي يعج بالطفيليين من الحاشية التي توسخ القصر. ويبعث هذا اللقاء بشيء من الطمأنينة في العلاقات الدولية. والقصة تتوقف هنا قبل أن تصل عقدتها إلى الأوج، حين شبح المقصلة راح يتوهج من جديد.

وبرغم الأسلوب الطريف والخيالي - الواقعي في السرد، فما كان شتاينبك ليمتنع عن الأحكام العامة في الفرنسيين مثل: «الفرنسيون لا يصبحون مجانين إلا إذا وافقهم هذا الجنون» أو «كل الرجال شرفاء ما لم يتعارض الشرف ومصالحهم... »الخ.

وهذه الطرفة القصصية، على عدم اكتمالها تصور ببراعة جو الحياة السياسية الذي قد نجده في أي بلد، عدا حسمها في موضوع الفرنسيين، أحفاد الغاليين، الذين يستحيل حكمهم، كما سيقول الجنرال ديغول في ما بعد، لأن شعباً يأكل ٣٥٠ صنفاً من الجبنة كيف يرضى بحاكم واحد؟

٣ ـ هنري ميلر:
(رسائل إلى براندا فينوس)

لم يحظ هنري ميلر (١٨٩١-١٩٨٠) بجائزة نوبل للآداب مع كونه عاش عتياً فجاوز التسعين، ربما لأن أدبه كان أعظم انفلاتاً وحرية من إطار جائزة لم يعترف هو يوماً بشرعيتها. لكن النقد أعطاه حقه وأكثر واكتسب شهرة عالمية لا تقل عن زميليه ونقلت بعض أعماله البارزة للعربية.

جديده مجموعة رسائل تفوق الألف والخمس مئة، جمعت ونشرت في نيويورك وباريس بعنوان «رسائل حب إلى براندا فينوس»، وهذه «الفينوس» راقصة غامضة غير شهيرة ولا شيء كثير عن حياتها، التقاها ميلر في ١٩٧٦ فأعادت إليه، كما يقول الناقد ميشال برودو «شعلته الخضراء» في شيخوخته ـ على تعبير ألفرد جاري ـ، وراسلها ميلر حتى انطفائه. وفي أسلوب هذه الرسائل عودة إلى أيام صباه من الحدة والنزق والفرح، وميلر آنذاك، بشهادة صديقه الروائي الانكليزي لورنس داريل، كان منذ أربعين سنة في عزلة موحشة، مسمراً على مقعده متأملاً عبوساً مع أن عقله ظل عقل مراهق.

وتتضمن الرسائل نفسيته في تلك الأعوام الخمسة التي استغرقتها الرسائل إلى براندا فينوس، وهواجسه، وقدرته المتجددة على الحب، وذكريات عن الأيام الماضية وخاصة علاقته بصديقته الكاتبة الفرنسية الشهيرة أناييس نن التي عطفت عليه حين كان في ضواحي باريس في مطلع الحرب العالمية الثانية وهو يضع اللمسات الأخيرة على كتابه «مدار السرطان»، وعندما نشره طلب أن يلف بشريط

أحمر، إذا فشل، وأن يدفن معه. وكيف ساعد أنابيس أكثر مما ساعدته هي، ساعدها أدبياً ومعنوياً حين مساعدتها له كانت مادية ونفسية. وسبق أن نشرت أنابيس رسائلها قبل سنوات، وهنا في رسائله إلى براندا فينوس ، يلقي ضوءاً جديداً على العلاقة السابقة مع أنابيس، ويصفها لصديقته وصفاً مختلفاً عما يعرفه قارئ الرسائل بين ميلر وأنابيس، ويحذر براندا من أن تنقل ما يقوله هنا عن أنابيس إليها، إذ كانت أنابيس في أيامها الأخيرة، وطار الحرج مع وفاة أنابيس التي جعلها ميلر تكتب بعض القصص الإباحية، حين أنابيس كانت حتى تعارفهما في باريس الأربعينات تحيا ضمن تربيتها الكاثوليكية الصارمة. أنابيس التي يكاشفها بأنه غالباً ما تراوده أحلام لواطية غريبة، وغالباً ما تأتيه صور نساء ينبت بين أفخاذهن الكراث، ويسألها تفسيراً.

ويتحدث في رسائله إلى براندا إسهاباً عن المحاكمة في فرنسا وموضوعها كتابه الجريء «سكسوس» وكيف يتبول في قاعة المحاكمة. وأيضاً يسهب في علاقته بوالدته التي كان يكرهها في حياتها وإذا هو بعد موتها يكرر زيارته قبرها في وقفات مطولة عميقة التأمل قوية التعبير، حتى يقول بأنه كان يرى جثة أمه تطرف أجفانها له في كل زيارة.

ولميلر دراسة تنشر للمرة الأولى عن الروائي الانكليزي د.هـ. لورنس كتبها في الثلاثينات بتحريض من ناشره الذي كان يهدف أن يغطي السمعة الإباحية الفضائحية لكتب ميلر بطابع أدبي عبر أدب لورنس صاحب «الليدي تشاترلي» المشهود له عالمياً، وفي هذه الدراسة عدا كلامه عن لورنس المعروف لدى الكثيرين اليوم ومنها وصفه له بأنه «شهيد الجنس»، يتناول شخصيات أدبية أخرى ذات ثقل مثل جويس وبروست وغيرهما، وكعادته، لم يتحدث عن أديب مشهور إلا بالسخرية والنقد اللاذع، يقول عن جيمس جويس صاحب رواية «أوليس» بأنه «كأحد مفكري القرون الوسطى» وأنه - أي جويس - «طعام شهي تاريخي ومعقد محفوظ لطلاب الجامعات».

ويصف بروست بأنه «يهودي صغير مصاب بضيق النفس غير جدير بأن يحب الحياة».

وتطلع عنده بعض الأحكام العامة الطريفة ومنها قوله: «لم يبق ذلك الجنون الحق لدى الأدباء المعاصرين، إنهم فقط مصابون بالعصاب». أو تحديده للمرأة بأنها «الرجل متنكراً». وبين الحين والآخر لا يفتأ يحيي عبقرية رامبو، الذي سبق أن كتب عنه دراسة بعنوان «زمن القتلة» ونقلت إلى العربية في مطلع الثمانينات.

يبقى أن نختم الكلام هنا عن ميلر بقوله عن نفسه: «لا يزال فكري صافياً صفاء فكر إبليس».

٤ ـ أرنست همنغواي:
(رسائل الانفلات)

مختارات من رسائله تنشر للمرة الأولى بعنوان «أرنست همنغواي، رسائل مختارة ١٩١٧-١٩٦١»، يتضمن في ألف صفحة حوالى ست مائة رسالة من أصل ستة آلاف، من عيد ميلاده الثامن عشر إلى بضعة أسابيع قبيل انتحاره. وهذه الرسائل صورة جديدة عنه وسيرة شخصية بقلمه تضاف، كسيرة ذاتية، إلى مجموعة الصور التي سبق أن كتبها الآخرون عنه، وهم كثر. وشخصية همنغواي تثير الحشرية دوماً لدى جميع قرائه بزئبقية يصعب الإمساك بها لشدة ما هي شديدة الحيوية شديدة العصبية.

وكل المراجعات للرسائل، تجمع على استغرابها الأسلوب العملي الذي يليق برسائل بقال أو ناطور بناية أكثر من كاتب حائز «جائزة نوبل». ولا تتغير هذه الصورة إلا عند الحديث عن الأدب والفن والأدباء والفنانين. وأما الأمر الثاني فهو الآراء النقدية في زملائه، آراء له في النقد والأدب برغم فجاجتها، جديدة كلياً من مؤلف «وداعاً أيها السلاح». والمهم مزيد من الضوء فيها على خلفيات شخصية شديدة الجاذبية في جيل ما بين الحربين العالميتين.

وقد يكون الاختيار الذي قام به كارلوس بيكر، كما يشير في المقدمة، هدفه إبراز الملامح غير المعروفة في همنغواي برغم كثرة الذين تحدثوا معه أو تحدثوا عنه في حياته. ومنها الحميمية جداً حيث نقرأ في رسالة إلى ماكسويل بركنز، مديره الأدبي وصديقه في ١٩٢٨، إبلاغه إياه بوفاة والده، والد أرنست بهذه الكلمات القليلة التي يعبر فيها لمرة وحيدة عن علاقته بوالده:

«انتحر والدي... كنت أكن له عاطفة شديدة الخصوصية ولأجل هذا أنا شديد الحزن».

أو عندما يتحدث عن لحظات اليأس من زيجاته والطريقة السيئة التي يحب فيها أولاده، في اعترافه إلى سكوت فيتزجرالد، فيعلق وليم فولكنر في ١٩٢٩: «مسكين همنغواي، أكان يجب أن يتزوج اربع مرات ليتأكد أن الزواج مصيره الفشل».

وهمنغواي لا يصبح قناصاً في رسائله إلا حين تكون الأهداف أدبية، وهنا أمثلة: في إشارة في إحدى رسائله، إلى الكاتبة الأميركية جرترود شتاين، يطلق عليها كل صفات الطيور القبيحة خاصة، وكان في شبابه مدحها علناً وسماها «سيدة الجيل الضائع». وهذا الطعن في السيدة تنكر له همنغواي في أواخر حياته. ويتهم في رسالة الكاتبة فرجينيا وولف بأنها «قضت عمرها في مناكدة الكتاب الناشئين وتسفيه صدقهم، لتبرير شهرتها الأدبية».

ولا يستثني من حكمه هذا بعض كبار أصدقائه: سنكلير لويس، تيودور درايز، بول كلوديل، لار بو الذي ينعته «بالأحمق، لكنه الطيب والخفيف الظل»، إلى أحكام أخرى مماثلة، واللافت أن مختلف هذه الأحكام السريعة والآراء الاعتباطية تنسجم كلها في مراجعة أخيرة ضمن نظرة متماسكة إلى الأدب عامة، وفي هذا الإطار يمدح جيمس جويس الذي التقى به مراراً في باريس: «أذكر يوماً وكان الطقس مكفهراً، أنه سألني عن مؤلفاته أليست كلها هامشية؟ وقال بأن هذا ما كان ينغص عليه تفكيره أحياناً».

وعن عزرا باوند يقول: «في أناشيده «الكانتوس» الكثير من السخافات، لكنها تتضمن حقاً من الشعر ما لم يبلغه أحد قبله». وكان دانه لموقفه من بلاده في الحرب العالمية الثانية، وعاد في الخمسينات وشارك الشاعر روبرت فروست في إخراج باوند من المصح النفسي المحتجز فيه.

وكل هذا الكلام عن أصدقائه في رسائله إلى ناشره شارل سكريبنر، أما في الرسائل المباشرة فنقرأ مثلاً في رسالة إلى فيتزجرالد: «إنني أكتب صفحة واحدة رائعة من كل ٩١ صفحة مليئة بالتفاهات». وفي رسالة إلى دوس باسوس،

عند صدور كتاب له جديد: «بالله عليك ألا تحاول أن تكون متسامحاً، تابع كشفك للأشياء كما هي».

وفي رسالة إلى ندّه وليم فولكنر الذي حاز جائزة نوبل للآداب قبل همنغواي بخمس: «أنت وأنا معاً يمكننا أن نضرب معلمنا الأجل احتراماً وتقديراً: فلوبير».

وقد يكون الوحيد الذي وجه إليه أكثر الرسائل بوحاً ذاتياً هو الأديب الأميركي برنار بيرونسون مع أنه لم يلتق به أبداً، وهذه المجموعة من رسائل همنغواي إليه في أيامه الأخيرة تجعله يبدو كأنه وجد فيه أباً ضائعاً. يخاطبه: «...إنك أحد أبطالي النادرين». أو «...إنني تقريباً ابنك، ولا يهم أن تعترف بي أو تنكرني». وهو الوحيد، بين كل الذين راسلهم همنغواي، لم تطلع في رسائله إليه أية كلمة تنبئ بالاستخفاف أو رفع الكلفة، بل الاحترام التام إلى درجة مستغربة في طبيعة همنغواي، ومجموعة رسائله إليه كأنها اعترافات شخصية حميمة لا يجرؤ أن يعلنها أمام أحد بل إن همنغواي في رسالة كأنه يستجدي كلمة طيبة منه عن رواية «الشيخ والبحر» ما لم يطلبه همنغواي من أحد. وفي هذه الرسالة يتوسع همنغواي في شرحه لروايته «الشيخ والبحر» التي نال لها جائزة نوبل بعدئذ، مقارناً إياها برواية ملفيل الشهيرة «موبي ديك». والروايتان نقلتا إلى الشاشة الكبيرة، وهنا يحدد الأدب الكبير الأميركي بقوله: «إنه صحافة جيدة، أو ملحمة ذات أسلوب مضخم».

ومع بيرنسون أيضاً يتحدث بأسلوب عاطفي نادر في رسائله إلى الآخرين، وتدليلاً تلك الرسالة إلى زوجته الثانية يقول فيها: «على كل حال أنا أحبك، وإذا غفرت لي هذه المصارحة السمجة فسوف أكتب لك ذات يوم رسالة جميلة».

عن الأصدقاء عامة قد تكون الصورة الأقذع بقلمه في هذه الرسالة، هي صورة أندريه مالرو الذي يقول فيه: «مالرو شخص أحمق باختراع ذاتي مغطى في صورته الشخصية بيد مرتجفة وغمزة مرضية متوالية في رموش عينه اليسرى».

وقد تكون الرسالة المؤرخة في ١٩٣٦، أيام الحرب الإسبانية، هي الأبلغ عن فكره يقول فيها: «أنا آه كم أحب الحياة، أحبها حتى لأشعر باحتقار كبير لنفسي عندما سأنتحر».

وفي ٢٥ سنة بعد هذا الكلام في ٢ تموز ١٩٦١، انتحر همنغواي.

٥ ـ أرسكين كالدويل:
(قوة الأشياء)

أرسكين كالدويل (١٩٠٣-١٩٨٧) اشتهر في أميركا والعالم في الخمسينات خاصة عبر روايته «طريق التبغ» وصدرت لها غير طبعة بالعربية. وتميز كالدويل في رواياته بكشف الجانب المعتم من الحياة الأميركية: الفقر في الولايات الجنوبية، وخاصة في ولايته جيورجيا.

ومن صمت طويل، يعود كالدويل إلى النشر وهو آخر الأحياء في جيله لكنها عودة الوداع في سيرته الذاتية التي عنوانها «قوة الأشياء» بأسلوب يجعلها تضاف إلى نتاجه الروائي السابق، وفيها حياته وهو يرويها لا تقل عن حياة أبطاله، فلم يعرف الاستقرار، وتلك عادة اكتسبها منذ الطفولة، حين كان يجبر على التنقل مع والده الأسقف من ابرشية إلى أبرشية. ولم يقتصر التنقل على الأمكنة بل طال إلى الوظائف والمهن حتى لقب نفسه بصاحب ألف مهنة ومهنة إلى أن يصبح محاضراً زائراً في الجامعات بعد الشهرة.

نشر ٣٩ رواية ومئات الأقاصيص، وغالبيتها في إطار ولاية جيورجيا، حيث يختلط الكفر بالفقر بالفضيحة وحيث يتعرى الناس من كل شيء. وسمي كالدويل في الخمسينات الزنجي الأبيض.

تميزت سنواته الأخيرة بالرحلات إلى الخارج، وكانت رحلاته في شبابه إلى الداخل، من فرنسا إلى تشيكوسلوفاكيا إلى اسبانيا إلى الصين إلى موسكو إلى كل مكان، ولم يكن تنقله لمتعته الشخصية فقط بل زوادة لعدد من الكتب هي بين الأجمل في أدب الرحلات.

من سيرة كالدويل «قوة الأشياء»، المنشورة بعد وفاته والتي كشفت عن جوانب حميمة من حياته، أقتطف هذه المقاطع بترجمة حاولت أن أجعلها أقرب إلى التعريب منها إلى الترجمة الحرفية:

«... قضينا، هيلين وأنا، ليلة عرسنا، آه كم كان قصيراً، في القطار، بين واشنطن وشارلوتسفيل، والسبب كوننا أنا وزوجتي، لا نود أن تفوتنا دروسنا الجامعية.

ولم تكن إمكاناتنا تسمح لنا باستئجار سريرين في القطار، فجلسنا في مقطورة على كرسيين، وفي وسط الضوء الساطع الذي يعرضنا لأنظار الفضوليين وبعضهم يطيب لهم أن يرمقونا بنظرات خبيثة، وبعضهم بنظرات ثابتة وقحة، وكأننا أنا وزوجتي هناك، لمجرد إرضاء حشريتهم. ذلك أن قاطع التذاكر استشم منذ دخولنا أننا عروسان، ولم يكن يسعنا أن نخفي ذلك عليه، فأشاع النبأ في كل الحافلات. وكل ما نستطيعه كاثنين لم يمض على زفافهما بضع ساعات أن نشبك يدينا على مقاعد غير مريحة لأن زغب الكتان يزكزك مؤخرتنا، ويعزينا أننا كنا نتنافس في ابتكار مشاريع لمستقبلنا. وفي مضي الوقت وعلى هدهدة عجلات القطار والصفير المتوالي صرنا نتهامس بعبارات طرية ولو غير كافية لإرضاء وضعنا كعريسين ليلة العرس.

وعلاقتي بزوجتي بدأت قبل أشهر وتحاببنا سريعاً بتفاهم كلي حتى بدا الزواج ضرورياً. والآن مذ انتهينا من المراسم تعلقنا بعضنا ببعض تعلقاً جعلنا، مع الوقت نشعر وكأننا وحيدان في القطار، لكنه شعور يصطدم دوماً بالواقع البائس، بالبعض وهو ينفث ضحكات مباشرة في وجهينا فنرثي لحالنا. هنا وشوشتني هيلين أنها ما إن تخف الرقابة المتشددة علينا حتى تسرع إلى المرحاض، وأوافيها أنا بعيد ذلك. فسبقتني إلى مرحاض السيدات في نهاية المقطورة ولبثت هناك وأغلقت الباب، والقبضة من الخارج عليها كلمة «مشغول». وسرعان ما اغتنمت التهاء جيراني فانسللت خارج المقطورة حذراً إلى حيث تنتظرني هيلين.

ولم يكن داخل المرحاض الضيق ليسمح لنا براحة، بل لم يسمح بغير أن نتحاب وقوفاً. وبرغم السرعة القصوى في إظهار حبنا فلم تفتأ قبضة الباب تدار بين

لحظة وأخرى بنفاذ صبر، ونحن نصم آذاننا عن صوت الإزعاج، محاولين الفرصة إلى النهاية، ولا يتجاوب معنا في كل هذا سوى صفير القطار اللاهث الذي يكاد يكون أشبه بلهاث الحب.

وأخيراً، فتحنا الباب فاصطدمنا بعجوزين تنظران إلينا باستغراب واستنكار، وتظاهرنا أنا وهيلين بالبراءة في طريقنا إلى مقعدينا في المقطورة. وفي الممر الضيق، واجهنا قاطع التذاكر واكتفى بنظرة اتهام.

أخيراً، في الفجر، توقف القطار في شارلوتسفيل، وقاطع التذاكر ينظر إلى قافلة المسافرين المهرولين للخروج، وعندما مررنا به خيل إلي أنني أسمعه يقول للمفتش إلى جانبه بأنه لا يتمنى وهو يدل علينا مثل هذا الذي حدث في قطاره، مرة أخرى.



حتى بعد خروجنا من المحطة، محاولين أنا وهيلين ركوب الترام إلى الجامعة التفت مرة أخيرة إليه فوجدته لا يزال يلحقنا بنظرات الاستنكار.

ذلك في شهر آذار من ١٩٢٥، وفي أسبوعين فقط كان عليّ أن أودع مدينتي وأن أترك دروسي في الجامعة إلى الأبد، لأننا، عندما أقدمنا على الزواج لم نكن نملك إلا القليل من المدخرات إضافة إلى أجري في صالة البليار ولا يزيد عن دولار في الليلة، وكأنما ذهبت السكرة وجاءت الفكرة فإذا بالأجر الضئيل لا يكفي نفقات عروسين، فكان عليّ أن أترك فرجينيا إلى أطلانطا بحثاً عن عمل كمخبر صحافي هناك. وهزّني أكثر من أنني أتركك الجامعة قبل أن أنال الدبلوم، اضطراري أن أبيع دراجتي بثمن بخس، وهي أول ما اقتنيته لنفسي وأحب ما اقتنيت، وكانت مهلهلة. إلا أنها صارت جزءاً من حياتي.

وعندما وصلت إلى محطة أطلانطا في الصباح الباكر كنت مزعزع الثقة بمستقبلي، واسرعت نحو المبنى القرميدي في شارع فورسيت حيث إدارة جريدة «أطلانطا».

ودرت حول المبنى غير مرة قبل أن أعزم على الدخول، واستقبلتني المضيفة بقولها إن غرفة التحرير في الطابق الأعلى.

كان هانتر بل، رئيس التحرير، مسناً وله مظهر من تمرغ طويلاً في وحل الصحافة، وصوته الغليظ ولهجته الجيورجية الثقيلة يتطلبان من السامع كل الانتباه لفهم كلماته.

بادرني استعجالاً:

- من أنت وماذا تريد؟

فأجبته من أنا وأفصحت له عن رغبتي في إيجاد عمل لديه في الجريدة.. فقال ساخراً:

- ماذا تريد أن تشتغل؟ في التطريز؟

شعرت بالانقباض من هذا الاستقبال. وغرقت يداي أكثر في جيبي إلا أنني أوضحت له بقدر ما أستطيع من تهذيب أنني تركت دروسي في الجامعة للعمل في هذه الصحيفة التي فضلتها على غيرها من الصحف في فرجينيا، وهذه الجريدة أفضل جرائدها. ثم قلت له إنني درست في الجامعة الصحافة وعلم الاجتماع والاقتصاد واختصاصي اللغة الانكليزية، وكنت نشرت بعض الأقاصيص الضاحكة في مجلة اسمها «مجلة الجامعة الضاحكة».

انقلب هانتر على مقعده وأرسل تنهيدة طويلة، ثم أخرج من جيبه سكيناً أقحمها في خشب مكتبه وراح يشكو هؤلاء الذين يتركون دراستهم ليفشلوا في جريدة ما ظناً أن فيها أودهم. وصمت وعاد يقول:

- حسناً، اسمعني جيداً، هنا لا مجال لنشر الأقاصيص الضاحكة، إنها صحيفة جدية محترمة، وأعتقد أنك تستطيع شيئاً لمجرد نظرتي إليك. ثمة وظيفتان شاغرتان، والأفضل أن تقابل السيد برايس فهو مدير التحرير لا تنس اسمه، السيد برايس، وأبلغه ماذا يمكنك، ليس ما تجيد بل أيضاً ما لا ترغب فيه وإياك وأن تخبره القصص الضاحكة التي تكتبها، فهو الجدية متجسدة، ثم أنزل إلى الشارع وأشرب قنينة كوكا كولا، في المقهى المجاور، وعد إليّ في نصف ساعة لأقول لك ما سيكون.

كان للسيد برايس مظهر جدي حقاً، كما أنبأني هنتر، يرتدي بدقة بدلة وربطة العنق رفيعة من لون البدلة على قميص بيضاء منشاة، وكان في بعض عمله

عندما أبلغته ما دار بني وبين السيد هانتر، فطلب مني أن أدون كل ذلك على ورقة خاصة. ففعل، ثم خرجت إلى المقهى المجاور فشربت الكوكا كولا، وتسكعت قليلاً لأعود جرياً إلى مكتب السيد هانتر وما إن لمحني حتى أشار إليّ بيده لأقترب ثم قال:

ـ حسناً يا سيد كالدويل سأوظفك عندي. وقبل أن أشكره قادني إلى مكتب في جواره عليه آلة كاتبة وقال لي: هذا مكتبك، وستنال في البدء أجرك ٢٥ دولاراً في الأسبوع. ويمكن أن تبدأ كمحرر فوراً وسيكون عليك أن تهتم بالوفيات. والحق أن أهالي البلدة يتذمرون من كون أسماء أمواتهم لا ترد في الصحيفة مع أنهم عشرات. وستقول لي كيف عرفت هذا؟ ببساطة، إن لي أذنين للسمع والصحافي الجيد يجب أن يتمتع بأذنين جيدتين، أريد منك ولا يهمني ما ستكتبه، عمودين يومياً للوفيات. خذ الدليل واتصل بكل مكاتب الدفن في المدينة وسجل الأسماء فلا يفوتنك ميت واحد. هيا.



سارعت في شكري لأريحية السيد هانتر للوظيفة لي، متمنياً أن أكون عند حسن ظنه حال مباشرتي بعد ثلاثة أيام أو أربعة من عودتي إلى أطلانطا.

فسألني مستغرباً:

ـ ماذا تقصد من عودتك بعد ثلاثة أيام أو أربعة؟

فأوضحت له أنني مضطر أن أغيب لأعود بأغراضي من شارلوتسفيل. فسأل بحدة:

ـ أغراضك؟ أية أغراض؟

ـ بعض الكتب والحاجيات. فصرخ هانتر:

ـ كتب! كتب! لو كنت أعلم أنك لا تزال تفكر في التفاهات أكثر مما تفكر في عملك الصحافي، لما استخدمتك، أريد محرراً، لا فأر مكتبات.

فقلت محاولاً الابتسام:

ـ حسناً يا سيد هانتر سأبقى هنا، وأما أغراضي فسأطلب من زوجتي أن تجلبها لي معها عندما تأتي.

فصاح هانتر متعجباً بصوت عريض:

- يا إلهي، زوجتك، هذا ما كان ينقص. حقاً أنت متزوج؟

فهززت برأسي وبلعت ريقي وشعرت بالارتباك. ورحت أتعزى بأنني إذا فقدت الوظيفة التي أتمناها فليس السبب عدم كفايتي، لأنني استقبلت بحفاوة في البداية. لكن هانتر قاطعني:

- كيف يمكنك أن تعيش بعشرين دولاراً في الأسبوع إذا كنت متزوجاً، لا أستطيع أن أفهم ماذا يدور في رأسك؟

فسارعت متوسلاً:

- لا تشغل بالك يا سيد هانتر، أنا وزوجتي اعتدنا التقشف منذ وقت، منذ أيام الجامعة. فارتخى هانتر على ظهر كرسيه وراح يحدق في جهة من الغرفة كما لو يفتش عن غرض ضائع. ثم قال أخيراً:

- حسناً يا كالدويل، أنا أيضاً مررت بظرف مماثل عندما كنت شاباً وبعد زواجي، وليس مثل ظرفك تماماً... وأشار بإصبعه إلى المكتب فسارعت جالساً مستعداً لمباشرة عملي محرراً في «أطلانطا».

وسجلت في نقابة المحررين بعد مقال دبجته بحذق مطرياً الأمين العام لمكتب النقابة الصحافية في أطلانطا. وكان على أثر الترحيب الحار بي أثناء غداء في فندق «أنسلي واكلي» للمرة الأولى «الدجاج الملكي» وحلوى الفريز.

وكان المقال نصف صفحة تقريباً بتوقيعي الصريح، وجعلني أظهر لامعاً تجاه زملائي وجر عليّ حسداً ومقالب.



قبل أن أنهي السنة الأولى في الصحافة وجهت رسائل إلى عدد من المجلات ذات الشأن الأدبي لكتابة مقالات نقد عن الكتب الصادرة حديثاً. فلم أتلق سوى جواب واحد من مديرة «شارلوت أوبزرفر»، وبضعة كتب منها لأعلق عليها معتذرة عن دفع ثمن المقالات، لكنها أوضحت لي أنني أستطيع أن أحتفظ بنسخ الكتب. والحق أنها كانت ممتنة لي لسرعتي في القراءة وأسلوبي في النقد. فصرت أتلقى

حزمة من الكتب كل اسبوع حريصاً أن أحتفظ بالكتب وكأنها جديدة بعد قراءتها آملاً بيعها لمكتبة قريبة. والبائع لم يكن يشتري إلا ما يناسبه منها بسعر لا يجاز ٢٥ سنتاً للواحد. وأما النسخ غير المبيعة فتبقى في مكتبتي المتواضعة.



في ١٩٢٨ ولم يبلغ زواجي ثلاث سنوات بعد، صار لي ولدان: بيكس ودانبي، فاستأجرنا بيتاً عتيقاً على سفح تلة «مونت فيرنون» في منطقة الماين، بيت قديم من القرن الثامن عشر، وسوف نقطنه لسنوات.

والسبب الذي جعلني أختار هذه البقعة الريفية الهادئة في وسط الماين، وأترك عملي في «أطلانطا» برغم الزيادة في راتبي أنني كنت عزمت على كتابة الرواية ولا بد للتفرغ لنا من أن أنقطع عن عملي، إلا أنني استمررت في كتابة مراجعاتي النقدية في صفحة الأحد في صحيفة «شارلوت أوبزرفر»، والمديرة ترسل إليّ كل أسبوع حوالى الخمسين كتاباً، وأكتفي بمراجعة عشرة منها أحتفظ بها جديدة داخل صناديق في إحدى غرف النوم، فإذا نقصتنا المؤونة أخرج ببعضها إلى أقرب مكتبة فأبيع ما يلزم. وكل مرة لا يقل الثمن عن ٢٥ سنتاً. وسبق أن كنت أفعل ذلك أيام المراهقة في تنيسي وأنصب أفخاخاً للأرانب البرية وأبيع جلودها بمعدل عشرة سنتات للواحد.

كان شيطان الحركة يتملكني بقوة كما لو أنا سجين مكان واحد إن لازمته أكثر من ثلاث سنوات. وكنت شعرت بأن قدري هو الاستسلام لرغبتي في الكتابة، وفي آن لكل المخاطر التي سيتعرض لها الكاتب إذ يفكر في الفشل مثلما يفكر في النجاح. ومسألة تدبير المعيشة هي كانت تؤرقني، أخيراً تدبرت أمري لاستئجار دكان في شارع لونغفلو في بورتلاند، وجعله مكتبة. ورحت أتنقل بين المنزل والمكتبة، على مسافة منهكة مؤملاً تحسن الأحوال ولكن لا زبون دخل لشراء أي كتاب، وأول شخص تخطى العتبة عرف نفسه بأنه ممثل شركة لتنظيف زجاج الواجهات للمحلات ونصحني بأن أبرم عقداً مع الشركة فلا أتعرض للمضايقات. وضرب لي مثلاً تلك المصبغة قبالة مكتبتي وكيف أصابها حجارة الأولاد لرفض صاحبها التعاون معنا، وعبثاً حاولت أن أفهمه أن إمكاناتي المادية لا

تسمح لي، عدا أن واجهتي الزجاجية صغيرة بحيث تكفي فوطة مبللة لمسحها كلها. أما الزبون الثاني فكان امرأة جميلة لم تكن تريد أي كتاب، بل تريدني أن أضع في المكتبة بطاقة بريد عليها عبارة «آنسة للرفقة». وعبثاً حاولت أن أستدرجها لتقول لي اسمها فأعطتني ضاحكة رقم هاتفها وتركت لي بطاقاتها.

أما الزبون الثالث والأخير فكان أيضاً امرأة فاحمة الشعر عرفت نفسها أنها موظفة في قسم الأطفال في المكتبة العامة للبلدية، وأن الجميع ينادونها «آيف» - حواء - وهي تفضل هذا اللقب على اسمها ألفونسين ثم أعلمتني بغرض زيارتها، أنها قدمت استقالتها من وظيفتها وأنها تستعد لدخول الدير، وقرر زملاؤها لها حفلة وداع، وأننا - أنا وهيلين - بصفتنا صاحبي المكتبة الجديدة في الحي مدعوان إلى الحفلة مساء اليوم التالي في الطابق الأرضي من المكتبة العامة. وسيكون قسم الأطفال مغلقاً. فقبلنا الدعوة ولم تخرج «ايف» من المكتبة وراحت تدور وهي تفرك يديها بعصبية ثم قالت بصوت متهدج أنها تريد أن تسألني أمراً شخصياً لا تستطيع أن تسأله لأي من زملائها أو اقربائها فاختارتنا زوجتي وأنا. أما المسألة فهي أنها تجد حرجاً كبيراً في دخول الدير وهي عذراء، وفي رأيها أن نذرها لن يكون سليماً، لأنها لن تشعر بضرورة العقاب الذي تفرضه على نفسها بنذر العفة ما لم تكن زنت. وهذا يعني أنها ستكون دائماً في حالة قلق ولن تجد سلامها الدائم، وسوف تندم طوال حياتها في الدير، وطفقت تسأل بهمس وعصبية:

- ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟

فاقترحت عليها أن تعرض مشكلتها على كاهن كاثوليكي فارتبكت وانفجرت باكية ثم خرجت لا تلوي على شيء.

وفي الموعد المحدد كنا أنا وهيلين في الحفلة وكنا ندير أعيننا علنا نرى «ايف» وعندما يئسنا لأكثر من ساعة هممنا بالانصراف فإذا نحن نلمحها في الزاوية. ولوحت بيدها ثم أقبلت نحونا مبتهجة وأسرت إلينا:

- لم يكن يسعني عندما ترككتكما أن أقبل بمشورتكما فأراجع الكاهن، ذلك فوق قدرتي لأن الأمر ليس مجرد اعتراف عادي. فتوجهت إلى بيت صديقة لي زائرة ولم أرها منذ وقت وصادفت عندها شخصاً «أسقفاً موحداً» وكان

عازباً ووسيماً فحدثته بأمري فأبدى تفهماً واستعداداً لمساعدتي وانتهى كل شيء على أفضل وجه. فشعرت أنني كنت حقاً محظوظة وأنني حدث لي ما كان يجب قبل فوات الأوان.

مضى أسبوع كامل ولم أبع ما يسدد نفقات الكهرباء فاضطررت إلى إغلاق المكتبة، ذاهباً إلى أول بائع لأعرض عليه بسعر الجملة آخر حفنة من الكتب لديّ، ما يكفي أيضاً مؤونة أسبوع آخر في مونت فيرنون».

٦ـ جيمس بالدوين
(الغضب الأسود الأميركي)

الصوت الزنجي الغاضب في الولايات المتحدة الأميركية خفت حدته منذ زمن، . منذ حمل بعض الكتاب البيض عبء هذا الغضب على الممارسات غير العادلة ضد الزنوج.

الكاتب الأميركي الزنجي جيمس بالدوين كان له صوته القوي في الخمسينات والستينات خاصة في روايات مثل «مختارو الله» ١٩٥٣، «بلاد أخرى» ١٩٦١، «المرة التالية سنطلق النار» ١٩٦٣، وكان أجبر على ترك بلده في ١٩٤٨ وعاش في فرنسا سنوات، إلى أن سمح له بالعودة إلى أميركا لمتابعة نضاله، فأصدر روايته الفضيحة «مقتلة في أتلانتا»، وتوّج مسيرته بكتاب «فوق رأسي تماماً»، رواية يستعيد فيها أحداث منطقة هارلم السوداء، في قلب نيويورك، زمن طفولته، وهو ابن تلك المنطقة. وفيها مقتل الشاب الأسود بنوت، من جوقة الترتيل يوم الأحد، ويستعرض الراوي عبر هذه المأساة كل الأجواء التي كانت من الفظاعة بحيث لا يذكرها أحد إلا تنتابه قشعريرة الرعب، وكانت «الضحايا، لأنها سوداء فهي دائماً مذنبة».

تتميز روايات بالدوين بالتعاطف ناحية أخوته السود، أولئك «الذين أتوا من ماضي السياط والتعذيب والقتل والاغتصاب». ويختار شخصياته من الأشد تعذيباً للضمير لفرط براءتها تجاه ما يحمل لها القدر العنصري من فواجع، والأخيرة منها تلك المسماة قضية برنار غوتز، العامل في مترو نيويورك.

وقبل أن أترجم هنا مقطعاً من «رباعية هارلم» رائعة بالدوين التي أعيد نشرها مع شهادات النقاد في الذكرى التكريمية لهذا الأديب الأسود، أستبقها بلمحة عن الأدب الزنجي في الولايات المتحدة مستقاة من كتاب «اسمع أيها الرجل الأبيض» للأديب الزنجي الأميركي ريتشارد رايت.

يعتقد الكاتب رايت أن الأدباء الزنوج في الولايات المتحدة كان ممكناً أن لا يتميزوا عن زملائهم البيض وأن لا يتخذ أدبهم هذا المنحى الدفاعي، لو كانوا خارج الوضع الشاذ الذي أجبروا على العيش فيه، خارج التمييز العنصري، ويستشهد بمثالين بارزين بالكسندر دوماس في فرنسا والكسندر بوشكين في روسيا وكلاهما من أصل زنوجي لكنهما لم ينتجا أدباً من غير القومية التي ينتميان إليها. ويقدم مثالاً آخر من المجتمع الأميركي، وهو الشاعرة السوداء فيليس ويتلي التي تسنى لها في القرن الثامن عشر عائلة لم تفرق بينها وبين باقي العائلات البيضاء، فأنتجت أدباً أميركياً قومياً ليس فيه أدنى أثر للطابع الذي سيعم الأدب الزنجي الأميركي في ما بعد. ويفسر رايت: «بعد حرب الاستقلال التي ربحها أنصار الحرية قامت للأسف مقاومة لمبادئ باتريك هنري وتوماس جفرسون، والسبب محلج القطن الذي اخترع آنذاك وزيدت المساحات المزروعة في الجنوب واتسع نطاق العبودية، وانقضت عشرات من السنين ممتلئة بالكثير من القتل والتعذيب والكثير من الآمال الخائبة لدى السود. وذاك الزنجي الذي حرم حضارته القبلية الأفريقية دون أن تتاح له استفادة من حضارة العالم الجديد، تعرض باستمرار للتعذيب والمعاملة القاسية وفرضت عليه العبودية الجائرة التي ربطته بالأرض، وحاول عبثاً أن يثور على أعداء يفوقونه عدة وعديداً. وكان طبيعياً جداً آنئذ أن تتغير آثار الزنوج الأدبية.

هكذا يستعرض ريتشارد رايت الأدب الزنجي، وكونه، باستثناء الشاعرة فيليس ويتلي التي أشرنا إليها، يدور كله في موضوع واحد: الحرية. ويقتصر رايت على الشعر لأنه، على قوله، يختصر بكلمات قليلة أشياء كثيرة.

وتبدأ حقبة الشعر الأسود الأميركي بشاعرة بين ١٨٢٥ و١٩١ عاشت تباعاً حب العبودية والحرب والتحرير، إنها فرانس ألن هارير التي في قصيدة بعنوان «ضع

نفسك في أرض حرة» تقول: «احفر لي قبراً حيث تشاء/ لكن تجنب أرضاً تحمل عبيداً/ فلن أجد الراحة أبداً في قبري/ إذا سمعت وقع خطوات عبيد مذعورين».

إن الأسود مذاك، يقول رايت، لم يبق غير «شيء» اجتماعي صرف يصنع في الولايات المتحدة الأميركية. وعيون الزنوج الأميركيين مستمرة التحديق إلى منصة البيع بالمزاد العلني. ويكتب الشاعر الزنجي أ. وايتمان (١٨٥١-١٩٠٢) في قصيدة «اغتصاب فلوريدا»: «القانون كان ضعيفاً فظل صامتاً ولم ينبس بهمسة».

ثم يكتب أحد أكثر الشعراء موهبة بول لورنس رامبار (١٨٧٢-١٩٠٦):

«إذا الشمس لم تغب لتحد من تعب العيون الكليلة/ التي تفتش طوال النهار دائماً/ عن الذهب السحري الهارب/ وإذا الأحلام لم تتجسد/ لتعيد بناء عالم جديد من الأوهام/ فإن أكاذيب ثقيلة يائسة/ ستملأ الحياة بالدم والدموع/ آه كم تكون النفس ممزقة/ إذا الشمس لم تغب لتحد من تعب العيون الكليلة».

ثم الشاعر وانبار (١٨٦١-١٩٠٠) أول زنجي يلاقي عطفاً لدى كتّاب بيض يقول من قصيدة: «أنا أعلم لماذا يغني العصفور السجين. نعم أعلم/ عندما يرخي جناحيه فيحز الألم صدره/ عندما يصطدم بالقضبان الحديدية/ لا يطلع غناؤه طلوع فرح وغبطة/ بل صلاة من أعماق القلب/ أنا أعلم لماذا يغني العصفور السجين...».

ويميز رايت، مطلع هذا القرن، اتجاهين في الأدب الزنجي، فيسمي الأول «الولع بالذات» ويسمي الثاني «أشكال المجهول».

ويلاحظ رايت بأسف أن الكتّاب الزنوج الذين ناضلوا من أجل المساواة في الحقوق ذهب نضالهم هباء، ذلك أن أصوات البيض تعاطفاً معهم كانت تشحذ المتعصبين فيتضاعف الأذى ضدهم، فكانوا يتجمعون في أحياء حتى لا يستفردوا، وتالياً في «غيتوات» تروح تكبر في الأرض الأميركية الحرة. وكان جيم كرو أوجد دستوراً وقوانين للتمييز العنصري.

وفي الاتجاه الذي يسميه رايت «أشكال المجهول» يميز فئتين: الدينية والدنيوية، وكلتاهما نتاج شعراء شعبيين مجهولين، ربما لأنه نتاج كان عفوياً فتتناقله الألسن ومنه كمثال:

«أحياناً أشعر كأنني طفل لا أم له/ أحياناً أشعر كأنني طفل لا أم له/ أحياناً أشعر كأنني طفل لا أم له/ بعيداً جداً عن بيتي/ بعيداً جداً عن بيتي/ اهبطي اهبطي أيتها العربة الجميلة/ واحمليني إلى منزلي...».

أو: «اذهب بعيداً، اذهب بعيداً، اذهب بعيداً نحو يسوع/ اذهب بعيداً، اذهب بعيداً، نحو منزلي/ فليس عليّ أن أبقى طويلاً هنا...».

وأيضاً: «آه لقد ساقوه تحت السياط إلى التلة/ آه لقد ساقوه تحت السياط إلى التلة ولم يفتح فمه بل طأطأ الرأس وبكى...».

وتصل الحدة في هذه الأشعار، إلى حد الانفجار العاطفي أحياناً، مثالاً:

«لو استجبت لإرادتي/ لهدمت هذا البيت/ آه يا رب يا إلهي العظيم/ لو استجبت لإرادتي/ آه يا أولادي الصغار/ لو استجبتم لإرادتي/ لهدمت هذا البيت...».

ويقول رايت إن هذه الأشعار الغفل كانت تخرج عفوياً من شفاه الزنوج وعلى طريقها، ولج الأدب الزنجي الأميركي لأول مرة منزل الحضارة الغربية، وبالرموز الدينية نجح في التعبير عن رغباته الأشد إيلاماً، على ما سنلاحظه في رواية جيمس بالدوين. وفي جميع الأحوال ثمة تواصل في المضمون منذ مطلع القرن حتى أيامنا في النتاج الأدبي للزنوج الأميركيين، أي الإحساس العنصري الثقيل الوطأة، يحدد به الزنجي كل شيء ويجعله يتذكر دوماً أنه عبد قبل أن يكون إنساناً. ونجد في بعض الشعر اللاحق بلوغ الثورة حد التعبير الانتقامي:

«أجل، وعدني سيدي القديم بالحرية/ ووصيته لم تعتقني/ قليل من السم سأعده كي يقضي/ ويتولى الشيطاه مهمة التأبين». وهناك قصيدة «المياه الراكدة» التي اشتهرت، رغم قدمها، بصوت بسي سميث تغنّيها، وهي تعبير عن الدوافع لملايين الزنوج من جنوب الولايات المتحدة إلى هجر المزارع والمضي شمالاً إلى المدن الكبرى، وفيها:

«عندئذ صعدت إلى أعلى تلة قديمة وحيدة منعزلة/ وتطلعت إلى الأسفل، إلى البيت الذي كنت أعيش فيه/ حملتني الحياة الراكدة الكئيبة على حزم حقائبي والمضي بعيداً/ هكذا قوض بيتي الذي لم يبق لي قدرة على العيش فيه».

وكل الأحلام الزنجية السعيدة تتوشح دوماً بالسواد واليأس يغلب على الأمل، ولا أدل من هذا البيت:

«سأنزل إلى النهر وأجلس على الضفة/ وإذا ما عاودني الحزن الشديد أقفز إليه، كي أغرق».

وكما في أغنية ديكنز حيث صدى رجاء الموت الأبيض: «أتضرع إلى الله كي أرى هذا القطار إلى الشرق يتدهور/ فيموت السائق ويدق معاونه عنقه».

مقابل هذا الفولكلور الشعبي، أدب من نوع آخر، قصائد لوارن كوني المرة العدائية حيث تتحول الميول العنيفة إلى تعبير سياسي واجتماعي كما في هذه القصيدة:

«تطير الطائرات فوق الأراضي والبحار/ الجميع يطيرون إلا الزنجي مثلي/ العم سام يقول: مكانك هو الأرض».

وفي أدب تري دو بوا نموذج أرق: «اصغ إلينا أيها الرب نحن أبناؤك/ وجوهنا السوداء من الشك للسخرية في معابدك بأيد مشرعة نحوك/ وبعيون مسمرة في سمائك/ أيها الإله القدير نستصرخك».

ويكتب الزنجي المحافظ جيمس ويلدون جونسون مشاهده الرهيبة:

«سريعاً اربطوه إلى هذه الشجرة. إنه سيقاوم/ ألا ترونه؟ إنه أطول بكثير من هذه الصنوبرة/ اجمعوا الحطب وكدسوه حوله. على مهلكم، لا تكدسوا بهذه السرعة وذاك العلو أو سنخسر مشهد الألم، والخوف على وجهه/ والآن هاتوا واشعلوا الحطب اليابس/ آه اسمعوا هذا الصوت اليائس/ يا له من صوت وحشي/ اسرعوا بالماء كي لا يشتعل مسرعاً/ انظروا إنه ينهش نفسه/ إنه يئن/ عيناه تشيحان بجنون باحثتين عبثاً عن مساعدة في الجوار».

هارلم المدن

في كل المدن الأميركية ما يشبه هارلم نيويورك، الغيتو الزنجي بتميز.

وفي شيكاغو طلع هذا الشاعر فانتون جونسون يقول من قصيدة:

«أنا تعب من العمل/ أنا تعب من بناء حضارة الآخرين/ لنشرح يا ألسي جن/ سأنزل إلى صالون «الحظ الأخير»/ وأشرب كوباً من الجن/ وألعب دوراً أو دورين بالزهر/ ثم أنام باقي الليل فوق أحد براميل مايك...».

وها الشاعر كلود ماكاي يصف شعوره نحو أبيض أوصد الباب في وجهه:

«أوصدت بابك في وجهي المتجهم/ ومع ذلك أملك الشجاعة والكياسة/ لأحمل غضبي بفخر دونما ضعف/ إن بلاط الأرض يحترق تحت قدمي/».

وجون تومر يصيح: «يا أيها الزنوج العبيد، إنكم كالخوخ الناضج/ عندما يسحق وينثر في الهواء البلسمي/ قبل أن تتم تعرية الشجرة القديمة/ لا بد من الاحتفاظ بخوخة لتصبح بذرة/ ومن ثم قصيدة تنشد آلام العبودية».

وها كونن كولن يقول:

«في الليل كما في النهار/ شيء واحد يتوجّب عليّ/ أن أكبح جماح نفسي وأهدئ دمي/ فلا أموت وتحملني الأمواج».

والكاهن الزنجي جيمس كوروترز يقارن آلام الزنجي بآلام السيد المسيح.

ويعمد الشاعر جورج آلن إلى التعابير المسيحية أيضاً في شعره الأسود: «يا سيدي لست أنا من قتل أخي البريء/ دون سبب لأن بشرته سوداء/ لست أنا من حقد عليه حقداً أعمى بل غيري/ حقد مدهش».

ويتولى آرنا بونتان المسيرة:

«لماذا ننتظر هكذا طويلاً على الدرجات الرخامية/ والدماء تسيل من جروحنا المفتوحة».

وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بحسب ريتشارد رايت، عنصر جديد في الأدب الزنجي الأميركي، هو الشعور الطبقي الذي راح يربطه بالطبقة المحرومة في كل العالم، وهي تحاول تغيير العالم. وطلع شعراء بأصوات أكثر حدة مثل روبرت هايدن الذي يصف الثورة على هذا النحو:

«إني أرى آلافاً من العبيد/ ينهضون/ من القبور المنسية/ ومن جراحاتهم تسيل ألسنة اللهب/ وسلاسلهم تهز الجسور/ في قصف شبيه بالرعود».

ومن تكساس صوت مولكن تولسون:

«من أعماق الفاقة/ مروراً بوادي الخرافات/ ومن فوق حواجزهم كرماح/ نحن نتقدم/ مع شعوب العالم/ نحن نتقدم...».

ومرغريت والكر الشاعرة الشابة:

«لتبرز أرض جديدة/ وليولد عالم جديد/ وليكتب سلام دائم».

وريتشارد رايت أيضاً يكتب: «أنا زنجي ورأيت أيدي سوداء/ مشرعة وقبضات ثائرة/ إلى جانب قبضات لعمال بيض...».

ويقول لانفستون هوغز في بساطة كلية: «لتكن أميركا ما تريد أن تكون/ لتكن الحلم الذي تبتغيه/ ليكن لها الريادة التي تشتهيها/ كل ذلك لا يعنينا/ يجب أن نفتش عن وطن حر».

بعد الخمسينات

يقول رايت حول أعمال الكتّاب الزنوج بعد الخمسينات ببروز أمثال جيمس بالدوين، شستر هايمز، رالف ايلسون، آن بيتر، رنك يربي، غويند ولين بروكس وغيرهم، وبغياب كل أثر غنائي مقابل المزيد من الاهتمام بالقصة. ويتساءل ما سبب هذا التطور، ويجاوب، بأن في أعقاب الحرب الأخيرة ظهرت لدى الأميركيين البيض محاولات يائسة لإيجاد شيء من الترتيب، تجاه انتقادات العالم، فوضعت أميركا مشاكلها العنصرية في رأس مشاغل العالم أجمع. وبهذا الخجل الذي صدر عن الأميركيين البيض، نجم بعض التعديلات في علاقة السود والبيض على المسرح الأميركي، ومنها تحقيق الاختلاط في المدارس والوظائف وغيرها. ويستنتج رايت أن الزنوج متى دخلوا الحياة الأميركية من بابها الكبير، صار الأدب الزنجي كتعبير مميز إلى زوال، ودل على أن الزنوج ما كانوا استثناء إلا لأنهم عوملوا كزنوج.

من « رباعيّة هارلم »

ومن رواية بالدوين من هارلم هذا المقطع:

«...ابتعد آرثر قليلاً عن البيانو، وقال: «عذراً يا أخوتي. والعادة أن لا يكون وجهي هكذا، الذين يعرفونني يعرفون أن شفتي العليا لم تكن متورمة بالأمس، لست أدري ما حدث». ابتسم ثم عبس. فاستحق تمتمة عطف من الجمهور. واسترد آرثر تمالكه وعاد يقول: «هكذا عندما أصل إلى اللازمة أحب أن أسمعكم

ترافقونني». وسكت وأضاف مبتسماً: «أعلم أنكم تحفظونها كلكم، إنها حقاً أغنية قديمة حلوة». وتراجع، وبادر بنوت عازفاً مصاحباً غناء آرثر.

«هيا انشروا الخبر...» وانتشر اللحن في صحن الكنيسة وهم يدندنون ما وسعهم. والحق أنها أغنية لم أسمعها منذ زمن طويل:

«أينما وجد الإنسان/ أينما خفق القلب/ وفاضت الأحزان/ من فم كل زائل/ فلينشر الخبر المفرح:/ ها جاء المخلص!».

توقف عن الإنشاد وبسط ذراعيه نحوهم يدعوهم إلى مرافقته: فراح الجمع يرافقه:

«ها المخلص جاء/ ها المخلص جاء/ الروح القدس في الفردوس/ وعد الابن من الآب/ فلتنشروا الخبر/ في كل الأرض/ حيثما يوجد أناس ها المخلص... جاء!».

ثم حيا وتراجع، وسمع بعض البركات الأقدم من الأغنية، يقولها بعضهم. كنت أتأمله، مصغياً إلى المصلين، خاصة المسنين متأملاً أيضاً في وجوههم. وفي وجوه الشبان. من يجرؤ على مصارحتهم في هذه اللحظة في هذا المساء السعيد، في جورجيا، إن المخلص لم يأت؟

بعد خمس دقائق افتقدنا بنوت. ولدى خروجنا كما التلامذة يخرجون من باب المدرسة في نهاية الصف، كان هرج ومرج وتبادل تحيات ورحت أصافح الأيدي مطمئناً أن آرثر إلى جانبي، ثم وجدنا أنفسنا على درجات المصطبة الخارجية والبعض يسرع ناحية السيارات التي تنتظر. ورجال الشرطة على دراجاتهم النارية يراقبوننا بانتباه وصمت. وجميعهم هناك في انتظارنا منذ أن دخلنا. ولا نزال ننزل الدرج أنا وآرثر ومعنا السيد والسيدة الكنس والسيدة غراف التي كانت توجع ابنة السيدة الكنس بحرارة. وأنا أستأذن الآنسة كينغ متواعدين في المخفر غداة الغد لإتمام معاملات السفر وحين الآنسة كينغ والسيدة غراف تختفيان عنا في عتمة الليل، تلفتت نحوي السيدة الكنس وقالت: «ياه/ أين السيد براون؟». وكان أيضاً أناس داخل الكنيسة فافترضنا أن السيد براون خلفنا، قال آرثر: رأيته قبيل لحظة في الداخل ذاهباً إلى المغسلة!». وعدت أفتش عنه، ولم أجده، فسألت أين المغسلة فدلني السيد الكنس بإصبعه، فتوجهت إليها، كانت مراحيض قديمة خشبية إلى

يسار فناء الكنيسة. ولم تكن العتمة لتسمح برؤية جيدة برغم قنديل الزيت الضعيف النور. وأحسست بالغثيان دون أن أدري لماذا، وسرعان ما لحقني آرثر. وصحت: «بنوت! هيه! بنوت».

ولم أسمع أي جواب. وكان واضحاً أن المراحيض خلت. وتصورت أنني حين دخلت لمحت أشباحاً تبتعد وتختفي في الظلمة. وإذ استعوقني السيد الكنس وافاني. فجأة لمحت وجه آرثر وقد احتبس الدم عنه وهو يشير إلى شيء ما في أرض المرحاض لم أتبينه بسهولة. لكن آرثر انحنى والتقطه. إنه مفكرة بنوت بالتأكيد، إنني أعرفها من لون جلدها الأخضر المزنر بإطار معدني مذهب. وفتحتها لأتأكد فوجدت الاسم بخط متلعثم يشبه الخربشة: «الكسندر تيوفيلوس براون»، وعنوانه واشنطن وكذلك عنوان والدته في نيويورك.

رفعت نظري نحو آرثر والكنس قائلاً: «كان هنا بالتأكيد».

وردد الكنس: «نعم كان هنا».

وشعرت من نظرتي إلى جاري وكأنه صار مشدوداً بإحكام كالمصلوب إلى خشبة.

ثم سمعنا أصواتاً بعيدة. وعاد السيد الكنس ينظر في المرحاض في كل اتجاه، ولمحت آرثر يتسلل راكضاً صوب مصدر الأصوات، وهو يصيح «بنوت! بنوت!» فخرجت من المرحاض لألحقه وحملت قنديل الكاز وأنا أصرخ في الاتجاه حيث اختفى آرثر: «عد يا آرثور. عد!».

وتردد صدى أصواتنا المليئة بالذعر واقترب منا أشخاص يستفهمون، وشعرتني فقدت أيضاً آرثر ورحت أناديه بكل قوتي حتى رأيته أمامي من جديد. ونظر إليّ وشدّ على قبضتي بيديه المرتجفتين، لنرتجف معاً.

وما زال السيد الكنس يسند ظهره إلى باب المرحاض عندما سأل فجأة: «منذ متى لمحته آخر مرة؟». فردّ آرثر: «لست أدري! لكن ليس من وقت طويل، ربما خمس دقائق أو عشر».

وشعرت أن الكنس يجاهد ليحتفظ بتجلده وسيطرته على اضطرابه وذعره. فراح يقول: «لا أعتقد أنهم كانوا ينتظرونه. لا شك أنهم لمحوه صدفة هنا». ويحدق

ببلاهة إلى عتمة المساء التي ازداد التفافها علينا. ثم سمعت الكنس يقول: «بالأمس فقط اكتمل المبلغ الذي جمعناه من التبرعات إصلاحاً وتجديداً للمرحاض».

وعندما رفعت رأسي كان أشخاص يحيطون بنا، كلهم من السود، ولم يكن ليجرؤ أحد أن يسأل، لأنه يعرف سلفاً جواباً سيجعله يأرق مدة أسبوع من الخوف. والسيدة الكنس التي وافتنا متأخرة هي التي سألت: «ماذا حدث؟ أين السيد براون؟».

فأجبت: «وجدنا مفكرته في المرحاض». وناولتها إياها.

قالت: «نعود ونفتش عنه في الكنيسة».

فقال رجل: «لا أحد في الكنيسة يا أختاه. وأعتقد أنها أغلقت بالمفتاح».

وكما للتأكيد انطفأت الأنوار في الكنيسة تلك اللحظة، وهنا انطلقت ضحكة مجلجلة مخيفة مع راكبي الدراجات النارية الذين استعدوا للانطلاق.

فالتفتت نحوهم السيدة الكنس بوجه ينضج بالألم والمرارة، وقالت: «يجب أن نسألهم حتى وإن السؤال لن يفيدنا شيئاً».

وهكذا جزنا الشارع، نحوهم وفي مقدمتنا السيد الكنس الذي توقف عند أول شرطي وكان واقفاً وقد صالب ذراعيه حول صدره، يبتسم وهو يمضغ العلكة. وتوقف زملاؤه عن الكلام ينتظرون ما سيحدث، دون أن يمنع هذا ضحكة من أحدهم أو كلمة استهزاء من آخر. سأل الكنس: «أضعنا زميلاً لنا يا حضرة المفوض. ونسألك هل تعرف عنه شيئاً؟».

وراح يصف له بنوت بدقة، دون أن يتوقف الشرطي عن بسمته أو مضغ العلكة، وأخيراً أجاب: «لا، لا أعتقد أنني لمحت هنا شخصاً بهذا الوصف». وتعالت ضحكات وهمهمات من زملائه في الخلف. فابتسم الشرطي ولحس شفتيه. ثم قال: «كل ما أستطيع أن أفيدكم في هذا الصدد أن صاحبكم ربما وجد له رفقة أفضل. وهذا يحدث دائماً للفحول من الشبان السود. عودوا إلى بيوتكم، وسوف يظهر صاحبكم غداً بالتأكيد أقرب إلى ميت منه إلى حي، وقد يظل بلا حراك ربما ليومين».

وقهقه هو وصحبه، كنت قريباً من الكنس فأحسسته يرتجف مثلما أنا أرتجف ليس من الخوف، بل الخوف من الجنون، الخوف من الاحتقان حتى الانفجار كزلزال، أو الفظاعة كالطاعون. كم تمالكت حتى لا أشعر بالرغبة في غرز الإبر المحماة في هاتين العينين الزرقاوين وإغلاق منخريه بالقار المغلي، وسد فوهة بندقيته بالباطون، وقطع بعض أطرافه و... وليس قتله أبداً بل قذفه في الكون الفسيح ليتعلم ما هو الألم. نعم إنه الشعور بالخوف أيضاً. الخوف من كلمة أو حركة كافيتين لجعله يقتل صاحبي وكل من معنا بحجة الدفاع عن النفس، ورحت أنضح عرقاً وأرتعش خشية من أن يوجه إليه السيد الكنس كلمة ما، لذا وجدتني أستبق أي موقف لزميلي، وبقوة أعصاب نادراً تواتيني في لحظات كهذه، أمسكت بذراع صديقي بقوة وبادرت إلى الشرطي بابتسامة حملت كل الازدراء، ابتسامة حادة مروسة قادرة على اختراق جمجمته وقلت: «حسناً، إننا نشكرك جداً على لطفك يا حضرة المفوض، ولن ننسى لك ذلك، لن ننسى لك ذلك أبداً، يقيناً لن ننسى، وليمد الله في عمري حتى أرى بركاته تنزل عليك». وجذبت الكنس مبتعداً «تصبح على خير يا حضرة المفوض، تصبحون جميعاً على خير». فغر المفوض فاه متوقفاً للحظة عن مضغ علكته».

للمؤلف

في سلسلة «اختيار وتقديم»:

- «شعراء القرن العشرين» . دار العلم للملايين.
- «مسرح القرن العشرين: المؤلفون» . دار الفارابي.
- «مسرح القرن العشرين: العروض» ـ دار الفارابي.
- «الشعراء الروّاد في لبنان: ١٩٠٠ ـ ١٩٥٠» . شركة المطبوعات.
- «عشرون روائياً عالمياً يتحدثون عن تجاربهم» ـ شركة المطبوعات.
- «سجالات القرن العشرين الفكرية والسياسية» . دار الفارابي.
- «محاكمات لها تاريخ» ـ دار البيروني.
- «روائيو القرن العشرين» ـ دار البيروني.

فرانز كافكا
نجيب محفوظ
وليام فولكنر
جيمس جويس
جون شتاينبك
كاميليو خوسيه سيلا
خورخي - لوي بورخيس
إيتالو كالفينو
فرجينيا وولف
ألبير كامو
ميخائيل بولغاكوف
غونتر غراس
ألكسندر سولجنتسين
هاينريش بول
أرنست يونغر
خوان كارلوس أونيتي
ليوناردو سياسيا
روبير بنجيه
ماريو فارغاس لوزا
هنري ترويا
هنري ميلر
أرنست همنغواي
أدواردو مندوزا
أرسكين كالدويل
جيمس بالدوين
أنطوني بورغيس
لورنس داريل
جان - ماري لوكليزيو
فرانسواز ساغان
باتريك غرانفيل
دومينيك رولان


ISBN 9953-423-50-4
9 789953 423500

دار البيروني للطباعة والنشر والتوزيع
هاتف : ٩٦١ ١ ٧٥٣٩٥٨
فاكس : ٩٦١ ١ ٣٥٢٩٩٨
ص.ب. : ١١٣/٦١٩٩ بيروت - لبنان
بريد الكتروني : albiruni@inco.com.lb